Philol. 19 n/C3

Gymnasialbibliothek
~~VIII, 1~~ a
VIII, 1

392/4

Dubl 1. I

(19)

GRIECHISCHE LITERATURGESCHICHTE

VON

THEODOR BERGK

DRITTER BAND

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN

VON

GUSTAV HINRICHS

BIBLIOTHEK DES HERZOGL. GYMNASIUMS ZU HOLZMINDEN

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1884

wbt/64/30

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Aus den Beständen der Niedersächs. Staats-
und Universitätsbibliothek ausgeschieden.
Göttingen, den 13. JAN. 1964

VORWORT

Als Nachtrag zum zweiten Bande, welcher mit den jüngeren Dithyrambikern abschliefst, mufs ich ein Doppelblatt folgen lassen, welches an das Ende der Besprechung des Euripides gerathen und bei der Ordnung der Manuskripte durch ein hoffentlich entschuldbares Versehen dort belassen worden war: erst als der Abschnitt über Euripides im Druck vollendet wurde, kam es wieder zum Vorschein. Ich habe dann nochmals zu erinnern, dafs der vorliegende Band über die attische Tragödie eine genauere Behandlung von Aeschylus' Orestie und Sophokles' Elektra (auch von Euripides' Elektra, taurischer Iphigeneia und Phönissen), ferner überhaupt ein Eingehen auf Euripides' Ion, Hekabe, Rasenden Herakles, Troerinnen, Orestes, Iphigeneia in Aulis und Bakchen vermissen läfst, während er sonst bis auf Euphorion und Philokles mit seinen Söhnen und etliche Nachzügler des vierten Jahrhunderts, die Vertreter der dritten Gruppe, voll zu Ende geführt ist. Die chronologische Vertheilung unter das dritte Stadium der Blüthezeit der Tragödie war vom Verfasser nicht weiter angedeutet als bei Agathon: ich habe den Einschnitt hinter den nur mit Namen aufgezählten Zeitgenossen des Theognis vorgenommen und den Rhesus an den Schlufs gestellt, obwohl er nach der gegebenen Datirung ebenso gut auch die dritte Gruppe hätte eröffnen können. Was die Ansichten Bergks über die Andromache des Euripides betrifft, welche er in

einem späteren, im Hermes XVIII S. 487—510 publicirten Aufsatz zum Theil anders gefafst hat, so habe ich, da die Untersuchung selbst durch ihre Form aus dem Rahmen dieses Buches herausfiel, mich begnügen müssen, das Resultat kurz zu referiren, und, ohne dem Urtheil der Leser über die Identificirung der Namen . . *νεκράτης* und *Δημοκράτης* oder *Τιμοκράτης* vorzugreifen, die ursprüngliche Fassung im Zusammenhang des Textes absichtlich stehen lassen.

Berlin, den 1. Mai 1884.

Gustav Hinrichs.

VERZEICHNISS DES INHALTES

Seite

Nachtrag zu den jüngeren Dithyrambikern IX—XI

Dritte Periode: Die neue oder attische Zeit
von 500 (Ol. 70) bis 300 (Ol. 120) v. Chr. Geb. 1—620

Die dramatische Poesie. 1—620

Einleitung (I Charakteristik der dramatischen Poesie 1. II Ursprung des Dramas 3. III Feste des Dionysus in Athen 13. Zahl der Spieltage 23. Die Zeit der grofsen Dionysien 25. Der Proagon 29. IV Das Theater zu Athen 33. Ausstattung der Bühne 40. Rechts und links im Theater 44. Vertheilung der Plätze 46. Eintrittsgeld 47. Zahl der Zuschauer 48. Frauen und Kinder ausgeschlossen 49. V *Διδάσκαλος* 50. Der Beruf des Tragikers und Komikers streng geschieden 55. Produktivität 56. Vererbung der Kunst 56. Fremde Dichter den einheimischen gleichgestellt 57. Preisrichter 57. Preise 59. Die Didaskalien 62. Titel der Dramen 64. Verzeichnisse der Dramen 66. Wiederholte Aufführungen 68. Ueberarbeitungen 69. Interpolationen der Schauspieler 70. Lykurgs Exemplar der Tragiker 71. Untergeschobene Dramen 72. VI Die Choregie 73. VII Der Chor und seine Organisation 75. Koryphäus 78. Der Prolog 79. VIII Die Schauspieler 81. Masken und Kostüm der Schauspieler 95. IX Die Sprache der dramatischen Poesie 101. Die metrische Form 106. Der iambische Trimeter 107. Der iambische Tetrameter 111. Der trochäische Tetrameter 111. Anapästen 112. Die melischen Partien des Dramas 114. Die melischen Partien der Tragödie 116. Die melischen Partien der Komödie 118. Der Vortrag der Verse im Drama 126. Oekonomie des Dramas 129. Chorlieder 131. Bühnengesänge 139. Klagelieder 140. Verhältnifs der Chorlieder zum Dialog 142. Umfang der Dramen 143. Eintheilung in Akte 144. Epeisodien 148. Antistrophische Gliederung. Freie Bildungen 151. Re-

Seite

sponsion der antistrophischen Theile 152. Refrain 153. Vertheilung eines Verses unter mehrere Personen 153. Interjektionen aufserhalb des Verses 154. Gleichklänge 154. Symmetrische Verhältnisse in den dialogischen Partien 155. Stichomythie 156. Die musikalische Begleitung 157. Die dramatische Orchestik 161. X Das Drama aufserhalb Athens 167. Wirkungen in der Fremde 170) 1—174

Die Tragödie . 175—620

Einleitung (Charakteristik der tragischen Poesie 175. Wirkung und Einflufs der Tragödie 175. Mythische Stoffe 178. Art der Darstellung 185. Anachronismen 185. Historische Stoffe 186. Beziehungen auf die Gegenwart 187. Die sittliche Weltordnung und das Schicksal 189. Die Personen der Tragödie 195. Götter 195. Heroen 196. Frauen 196. Kinder 197. Nebenfiguren gewöhnliche Menschen 197. Zusammensetzung des Chores 198. Tragische Charaktere 199. Einheit des Ortes und der Zeit 201. Die Hauptperson 204. Episoden 205. Episches Element 205. Das Gnomische 209. Conventionelles 210. Gliederung 211. Exodos 213. Der Chor der Tragödie 214. Die Tetralogie 222. Aeschylus führt die Tetralogie ein 229. (332.) Tetralogie bei Sophokles 230. (456.) Tragödie an den Lenäen 235. Die Einzeltragödie eine Einrichtung des Sophokles 235. Das Satyrdrama 236. Stoffe des Satyrdramas 238. Versmafs und Sprache des Satyrdramas 241. Die geschichtliche Entwicklung des Satyrdramas 242. Veränderung der Organisation 244. Grofse Zahl der tragischen Dichtungen 245. Der Nachlafs der griechischen Tragiker 245. Die drei grofsen Tragiker 246. Eintheilung 247. Recapitulation. Idealer Charakter der griechischen Tragödie 248) . 175—252

Erste Gruppe. Die Anfänge der Tragödie von Ol. 61 bis 69 (Thespis 255. Chörilus 259. Pratinas 261. Phrynichus 263. Polyphradmon 267. Aristias 267) 252—271

Zweite Gruppe. Die Blüthezeit der Tragödie von Ol. 70, 1 bis Ol. 93, 3 (Erstes Stadium 271. Zweites Stadium 272. Drittes Stadium 275.

Die drei grofsen Tragiker 277—601. I Aeschylus 277—356. Aeschylus' Leben 277. Zahl der Dramen 284. Dramen der ersten Periode 286. Die Perser 288. Die Sieben gegen Theben 295. Die Schutzflehenden 305. Die Orestie 311. Der gefesselte Prometheus. Die Zeit der Abfassung 311. Inhalt 316. Trilogie 318. Der befreite Prometheus 318. Verhältnifs des Aeschylus zu

Seite

Hesiod 322. Ort der Handlung 327. Anlage 329. Einführung der Tetralogie 332. (229.) Reduktion des Chores 336. Beurtheilung des Aeschylus 336. Einflufs der Zeit auf Aeschylus 339. Aeschylus' Stellung zu Vorgängern und Nachfolgern 340. Alterthümlicher Charakter. Strenger Stil 340. Auswahl und Behandlung der Mythen 341. Sophokles' Urtheil über Aeschylus 346. Gestaltende Kraft 346. Einfachheit 347. Das Ahnungsvolle 347. Das Zarte 348. Die Leidenschaft 348. Der Stil des Aeschylus 349. II Sophokles 356—465. Sophokles' Leben 356. Sophokles' Verdienste um die Dramaturgie 359. Antheil am öffentlichen Leben 362. Sophokles' Tod 367. Eifriges Studium des Homer 369. Dauer der dichterischen Thätigkeit 371. Zahl der Dramen 371. Epochen in der dichterischen Entwicklung des Sophokles 373. Elektra 376. Aias 376. Die Trachinierinnen 389. Antigone 399. König Oedipus 417. Philoktet 424. Oedipus auf Kolonos 432. Die verlorenen Dramen 440. Beurtheilung des Sophokles 443. Der Chor des Sophokles 447. Der Dialog 451. Concentration des Stoffes 452. Auswahl des Stoffes 453. Durchführung der Handlung 453. Der Kunstcharakter des Sophokles 453. Sophokles' Verhältnifs zur Sage 455. Die freiere tetralogische Form bei Sophokles 456 (230). Die Kunst der Charakterzeichnung bei Sophokles 458. Der Stil des Sophokles 461. III Euripides 465—601. Euripides' Leben 465. Philosophische Studien 469. Euripides hält sich vom öffentlichen Leben fern 477. Häusliche Verhältnisse 478. Euripides' letzte Schicksale 480. Dauer der dichterischen Thätigkeit 484. Euripides arbeitet für fremde Bühnen 485. Euripides bedient sich bei der Composition der melischen Partien fremder Hülfe 486. Euripides überarbeitet seine Tragödien 486. Dramatische Erfolge 487. Zahl der Dramen 488. Perioden der dichterischen Entwicklung 490. Die Peliaden 493. Alkestis 494. Medea 501. Herakliden 515. Hippolytus 526. Die Schutzflehenden 530. Andromache 539. Elektra 550. Taurische Iphigeneia 552. Helena 553. Phönissen 561. Kyklops 562. Einflufs des Euripides 565. Beurtheilung des Euripides 568. Frauencharaktere 572. Charakter des Euripides 574. Die politischen Ansichten 576. Polemik gegen Orakel 579. Religiöse Ansichten 580. Auswahl und Behandlung der Mythen 585. Die Oekonomie der Euripideischen Tragödie 589. Erzählung 591. Der Prolog 592. Der Stil des Euripides 595.

Tragiker zweiten und dritten Ranges 602—619. I 602. II Ari-

Seite

starchus 602. Ion 603. Achäus 607. Neophron 608. Euphorion 608. Philokles 608. Morsimus 609. Melanthius 609. Iophon 609. Ariston 610. Theognis 610. Nikomachus 610. Gnesippus 610. Akestor 610. Sthenelus 610. Morychus 610. III Karkinus der Aeltere 610. Xenokles 611. Hippias 611. Kritias 612. Agathon 613. Rhesus 613) 271—619

Dritte Gruppe. Das Nachleben der tragischen Poesie von Ol. 94 bis 120 (Astydamas der Aeltere 619. Astydamas der Jüngere 619. Sophokles der Jüngere 619. Euripides der Jüngere 620. Dionysius der Aeltere 620. Antiphon 620. Karkinus der Jüngere 620. Theodektes 620. Chäremon 620) . . . 619—620

Nachtrag zu den jüngeren Dithyrambikern.

(Bd. II S. 536 oder 544.)

Urtheile der Zeitgenossen.

Wenn man lediglich den Erfolg zum Maſsstabe des inneren Werthes macht, muſs man diese dem Fortschritt unbedingt huldigende Richtung sehr hoch stellen. Das Ueberschwängliche der Empfindung, die Steigerung des Pathos, wie die sinnliche Pracht und Virtuosität der Technik muſsten einer tief aufgeregten, genuſssüchtigen Zeit vor allem zusagen. So gelangte die neue Richtung nicht nur auf dem eigenen Gebiete bald zu ausschlieſslicher Herrschaft[1]), sondern auch die Tragödie schloſs sich alsbald an. Euripides und Agathon, bei denen der subjektive Zug von Anfang an mächtig war, führten den dithyrambischen Stil in die Chorlieder und Monodien der dramatischen Poesie ein. Nicht bloſs die groſsen Städte, wo der revolutionäre Geist immer schrankenloser waltete, sondern auch die abseits liegenden, noch wenig von dem Fortschritt der Cultur berührten Landschaften nahmen mit Begeisterung diese lyrisch-musikalischen Schöpfungen auf. Die einsamen Bergkantone Arkadiens[2]), wie die stillen Städte der Insel Kreta[3]), wo die dem hellenischen Volke angeborene Gesangeslust sich unverändert erhalten hatte, sagten sich von den schlichten, aber gehaltvollen Weisen der Väter, an denen sie mit

1) Nur Einzelne hielten an den Ueberlieferungen der alten Kunst fest. Hierher werden die von Plut. de mus. c. 21 erwähnten Musiker Andreas von Korinth, Thrasyllus von Phlius, Tyrtäus von Mantinea (Mantinea galt überhaupt als treu ergeben der alten Musik, Plut. c. 32) gehören. Telesias aus Theben schwankte eine Zeit lang, wandte sich aber später von dem neuen Stil ab und blieb der Weise des Pindar und Simonides treu (Plut. c. 31).

2) Polyb. IV 20.

3) Dekret von Knossos CIG. 3053 zu Ehren der Abgeordneten der ionischen Stadt Teos: *ἐπεδείξατο Μενεκλῆς μετὰ κιθάρας πλεονάκις τά τε Τιμοθέω καὶ Πολυΐδω καὶ τῶν ἀρχαίων ἁμῶν ποιητᾶν, καθὼς προσῆκεν ἀνδρὶ πεπαιδευμένῳ.*

inniger Pietät gehangen hatten, los und gaben sich willig dem Genusse der berauschenden neuen Kunst hin. Sonst war es nicht üblich, lyrische Gedichte von neuem aufzuführen; allein die Poesien der jüngeren Dithyrambiker werden gerade so wie die Tragödien und später die Lustspiele wiederholt[4]) und waren aller Orten willkommen; ja, diese Gedichte fanden sogar eifrige Leser. Alexander läfst sich aufser Stücken der drei grofsen Tragiker auch Dithyramben des Philoxenus und Telestes nachsenden.[5])

Anders urtheilten tiefer blickende besonnene Männer, welche die Herrlichkeit der alten Kunst zu würdigen wufsten; sie vermifsten in dem neuen Stile sittlichen Gehalt. Dieses geistreiche, aber zügellose Spiel erschien ihnen als Abfall von der echten musischen Kunst, welche berufen ist, den Geist harmonisch zu stimmen und die Unruhe der Seele zu beschwichtigen. Sie erkannten sehr wohl, dafs das Uebergreifen der Musik die klare, objektive Gestaltung der Poesie beeinträchtigen müsse; sie sahen voraus, dafs die Musik, welche in der Jugenderziehung eine so wichtige Stelle einnahm, auf das heranwachsende Geschlecht einen unheilvollen Einflufs ausüben und den Geist revolutionärer Neuerung nähren werde. Schon Pratinas tritt mit Entschiedenheit den ersten Versuchen der neuen Richtung entgegen; vor allem wird die Komödie, welche ihres hohen Berufes alle Zeit eingedenk war, nicht müde, die Bestrebungen jener Männer, in denen sie das Verderben der wahren Kunst erblickte, scharf und schonungslos zu kritisiren. Diese Einmüthigkeit beweist[6]),

4) Die Perser des Timotheus trug der Kitharöde Pylades an den Nemeen vor, Plut. Philopoemen c. 11 (s. Bd. II S. 529, A. 8); den rasenden Aias, einen Dithyramb desselben Dichters, führt der Flötenvirtuose Timotheus in Athen wieder auf mit einem Chor der Pandionischen Phyle (dieser Sieg war der erste Erfolg des thebanischen Virtuosen), Lukian. Harmon. 1. Timotheus selbst scheint seinen Hymnus auf Artemis, der für Ephesus bestimmt war, auch in Athen vorgetragen zu haben, Plut. de aud. poet. c. 4.

5) Plut. Alexander c. 8.

6) Kratinus, Eupolis, Aristophanes und, soviel wir wissen, alle ihre Berufsgenossen vertreten ganz denselben Standpunkt. Am Eingehendsten hatte Pherekrates im Cheiron Com. II 326 ff., oder wer sonst Verfasser dieser Komödie war, die neue Richtung kritisirt, als deren Hauptvertreter Melanippides der Aeltere, Phrynis, Kinesias und Timotheus bezeichnet werden. Timotheus, obwohl seine Thätigkeit früher als die des Kinesias begonnen haben mag, wird zuletzt genannt, weil er als der Talentvollste und Bedeutendste vorzugsweise für den Verfall der Kunst verantwortlich gemacht wird.

dafs wir es hier nicht mit subjektiven Anschauungen Einzelner zu thun haben. Ganz den gleichen Ansichten begegnen wir bei den Philosophen, nicht nur bei Plato[7]), dessen strenges Urtheil in ästhetischen Fragen nicht frei von Einseitigkeit ist, sondern auch bei Aristoteles, der vorurtheilsfrei das Tüchtige, wo es auch sich findet, anzuerkennen pflegt und für jeden wahren Fortschritt empfänglich ist.[8]) Ebenso steht Aristoxenus, unbestritten der gründlichste Kenner der griechischen Musik, entschieden auf Seite der alten klassischen Meister gegenüber den Bestrebungen der Neuerer, die er für den Verfall der Kunst und für den falschen Geschmack der Zeitgenossen verantwortlich macht.[9]) Die Versuche, welche man in neuerer Zeit gemacht hat, den dithyrambischen Stil gegen jene Vorwürfe zu rechtfertigen, sind lediglich aus dem Geiste des Widerspruchs entsprungen.

7) Vergleiche die Schilderung des Verfalles der Kunst in den Gesetzen III 700 D. Im Gorgias 501 E f. spottet Plato über den Kinesias ganz im Geiste der Aristophanischen Komödie.

8) Aristot. Pol. VIII 6 p. 1341 A 10 bezeichnet namentlich den Einflufs der für Agone bestimmten Musik auf die Jugenderziehung als nachtheilig: *εἰ μήτε τὰ πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοὺς τεχνικοὺς συντείνοντα διαπονοῖεν, μήτε τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἔργων, ἃ νῦν ἐλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας, ἐκ δὲ τῶν ἀγώνων εἰς τὴν παιδείαν.*

9) Plut. de mus. c. 31 und 27, und vor allem die charakteristische Stelle bei Athen. XIV 632 A.

Druckfehler des zweiten Bandes

S. VI Z. 11 lies: fortlaufenden Nummerierung. S. VII Z. 18: Panätius fällt in die folgende Periode. S. VIII Z. 1 lies: Pamphilus. S. 7 Z. 4 lies: meisten statt wenigsten. S. 25 Z. 8 lies: Kolossalstatue. S. 42 Z. 15 v. u. lies: Geres statt gens. S. 108 Z. 16 v. u. lies: urkundlicher. S. 110 Z. 9 lies: welches statt was. S. 442 Z. 14 v. u. lies: *τετρακτύν*. S. 540 Z. 2 v. u. lies: lakonische. S. 541 Z. 14 v. u. lies: *κιθάρας*.

Druckfehler des dritten Bandes

S. 3 Kol. lies: Ursprung des Dramas statt Drama. S. 18 Z. 18 lies: *ἀγροῖς*. S. 20 Z. 4 v. u. lies: Ol. 103, 1 (wie S. 168 Z. 6 v. u.). S. 22 Z. 5 v. u. lies: Agons. S. 27 Z. 17 v. u. lies: 501 f. statt 511). S. 105 Z. 9 v. u. lies: landschaftlichen. S. 130 Z. 3 v. u. lies: *τὸ μὲν*. S. 155 Z. 2 v. u. lies: Antigone 631—765 und Z. 1 v. u. Sieben 375—673. S. 229 und 230 Z. 4 v. u., S. 235 Z. 16 v. u. lies: II 2, 838. S. 232 Z. 4 v. u. lies: verwirrten statt vermifsten. S. 255 Z. 6 v. u. lies: Poet. Astrol. S. 461 Z. 11 v. u. lies: compos. statt complic. S. 464 Z. 5 v. u. lies: *λόγοις*. S. 484 Z. 20 v. u. lies: des Dichters Thukydides (so hatte Bergk statt des Historikers Thukydides geschrieben, vgl. PLG. II 267[4]).

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Die dramatische Poesie.

Einleitung.

I

Charakteristik der dramatischen Poesie.

Indem die dramatische Poesie eine Handlung sinnlich vergegenwärtigt und allem den Schein des wirklichen Lebens leiht, wirkt der dramatische Dichter ganz unmittelbar auf das Volk. Nirgends offenbart sich, so wie hier, die unbedingte Gewalt der Poesie über die Gemüther. Diese Wirkung der dramatischen Kunst war um so mächtiger, da diese Spiele nichts Alltägliches, sondern ein seltener Festgenufs waren; denn das griechische Drama hängt auf das Engste mit dem religiösen Cultus zusammen. Ward auch dieses Band allmählich schwächer, so ist es doch niemals völlig gelöst worden. So ruht auf diesen Aufführungen eine gewisse Weihe. Erwartungsvoll und in gehobener Stimmung betrat der Zuschauer das Theater, um ebenso den hohen Ernst der Tragödie, wie die muthwillige Laune des Lustspiels auf sich einwirken zu lassen und mit offenem, empfänglichem Sinne die Schöpfungen des Dichters gleichsam zu reproduciren. Daher hat das griechische Theater, indem es nicht ausschliefslich dem Zeitvertreibe dient und sich vom Geschmacke und von der wechselnden Gunst des Publikums möglichst unabhängig zu machen sucht, lange Zeit eine edlere Richtung behauptet. Indem es neben dem städtischen Theater eine Anzahl kleinerer Bühnen in den Landgemeinden gab, die, wenn sie auch nichts Neues brachten, doch die älteren Stücke wiederholten, wurde die Theilnahme an der dramatischen Poesie in den weitesten Kreisen verbreitet.

Nur unter besonders günstigen Bedingungen pflegt sich das Drama zu entwickeln; es erscheint immer als die reifste und schönste Frucht einer bedeutenden Culturepoche. Die epische und lyrische Dichtung haben auch bei anderen Völkern des Alterthums Pflege gefunden, aber nur die poetische Kunst der Hellenen hat diese letzte

und höchste Stufe vermöge eigener Kraft erreicht. Wo wir sonst noch Versuchen in der dramatischen Poesie begegnen, sind sie nicht aus innerer nationaler Entwicklung hervorgegangen, sondern eben auf den mächtigen Einflufs griechischer Cultur zurückzuführen.

Die ersten Anfänge der Tragödie wie der Komödie treten uns bereits in der vorigen Periode entgegen. Sie gehen von den mehr in sich abgeschlossenen Doriern aus. Allein die höhere Ausbildung der dramatischen Poesie ist fast ganz ausschliefslich ein Verdienst des attischen Stammes, der vermöge der angeborenen Begabung und der Universalität seines Strebens die getrennten Gebiete der dichtenden Kunst zu einigen berufen war. Und erst jetzt war die Zeit reif, um durch das Drama den Kreis der Dichtungsarten abzuschliefsen. Denn naturgemäfs kann sich das Drama erst dann frei und selbständig gestalten, nachdem sowohl das Epos als auch die lyrische Dichtung zur Reife gelangt sind; denn die dramatische Poesie erinnert ebenso an das Epos, wie an die Lyrik, sie hat Theil an den Eigenthümlichkeiten beider Gattungen und ist doch selbst wieder etwas Neueres und Höheres. Die Anmuth der behaglichen epischen Erzählung, so gut wie der Zauber des lyrischen Gesanges soll nur dazu dienen, um das dramatische Leben zu erhöhen.

Gerade in diesem Zeitraume, und zwar vor allem in Athen, waren die Bedingungen vorhanden, um die Blüthe der dramatischen Dichtung hervorzurufen und zu fördern. Es war eine thatkräftige, emporstrebende Zeit. Der Gesetzgeber der Tragödie war Augenzeuge der grofsen welthistorischen Ereignisse, welche damals das Abendland wie den Orient erschütterten. Die Perserkriege fallen gerade zusammen mit den Bemühungen des Aeschylus und seiner Kunstgenossen, der Tragödie, die den tiefen Ernst des Lebens ausspricht, eine würdige Form zu geben. Der Aufschwung der Geister unmittelbar nach den Freiheitskriegen kam diesen auf die höchsten Ziele gerichteten Bestrebungen entschieden zu statten. Eine Epoche, die so reich war an grofsen Männern und tüchtigen Charakteren, so bildungsbedürftig und offenen Sinnes für alles Grofse und Schöne, besafs nicht nur die rechte Empfänglichkeit für das, was Dichter ersten Ranges schufen, sondern bot auch eben jenen Meistern Anregung in Fülle dar. Der Staat war im Innern geordnet, aber die Parteikämpfe dauerten fort; starke Gegensätze rangen mit

einander um die Herrschaft und gewährten so jene Freiheit der Bewegung, welche vor allem der Komödie zu Gute kam, die bei ihrer rücksichtslosen Kritik der öffentlichen Zustände keine beengenden Fesseln ertragen konnte. Nicht minder mächtige Wandelungen vollziehen sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens, neue Ideen und Anschauungen kommen auf. Gerade in Athen vereinigen sich wie in einem Brennpunkte die verschiedensten Richtungen, indem man die höchsten Probleme zu lösen versucht. Indem überall das Neue mit dem Alten im Kampfe liegt, entstehen schwere Conflicte, aber zugleich erzeugt sich auch eine Vielseitigkeit und Höhe der Bildung, wie sie früher unbekannt war. Das griechische Drama ist recht eigentlich ein Abbild dieses vielbewegten Lebens; hier finden wir in edler, würdiger Form den tiefen Gehalt, den jene Zeit zu Tage förderte, niedergelegt.

II

In dem griechischen Cultus liegt von Haus aus ein dramatisches Element.[1]) Nachahmende Tänze wie die Pyrrhiche oder den Waffentanz gab es seit alter Zeit; die Tanzlieder hatten überhaupt einen entschieden mimischen Charakter. Bald wurde die Wirkung durch Verkleidung erhöht. Man nahm beim Festaufzuge die Gestalt des Gottes und seiner Begleiter an und stellte einen Abschnitt der heiligen Geschichte in voller Gegenwärtigkeit dar[2]), und indem der Chor einen feierlichen Hymnus oder ein Processionslied anstimmte, ward die stumme Action belebt. In den verschiedensten Culten und Gegenden Griechenlands treffen wir solche nachahmende Vorstellungen an. Namentlich in mystischen Culten wurden die alten Tra- **Ursprung des Drama.**

1) Vergl. die Bemerkungen Strabos X 467.

2) In Kreta stellte man die Geburt des Zeus dar, Strabo X 468, in Samos, in Knossos auf Kreta, in Argos die Hochzeit des Zeus und der Hera; auch das unter dem Namen *Δαίδαλα* zu Platää gefeierte Fest gehört hierher. Der Knabe, der zu Tanagra am Hermesfeste ein Lamm auf seinen Schultern um die Mauern der Stadt trug, stellte den Hermes dar; an den Daphnephorien in Böotien und Thessalien trat gleichfalls einer im Kostüm des Apollo auf, begleitet von einem Jungfrauenchore. In Delphi stellte man den Mythus vom Kampfe des Apollo mit dem Drachen in seinem ganzen Verlaufe dramatisch dar (*στεπτήριον* Plut. Quaest. Graec. c. 12), und auch andere Feste in Delphi entbehrten des mimischen Elementes nicht. In Delos führte der unter dem Namen *γέρανος* bekannte Tanz (Poll. IV 101) das Bild der aus dem Labyrinth durch Theseus befreiten Kinder vor.

ditionen, die den eigentlichen Kern der Geheimlehre ausmachten, nicht sowohl in Worten überliefert, sondern mimisch dargestellt und so recht anschaulich gemacht.[3])

Neben dem Ernste hatte auch der naturwüchsige Volkshumor Raum. Zumal an Festen, die recht eigentlich für das Landvolk bestimmt waren, herrschte ein derber, kecker Ton, wie im Dienste der Demeter, wo sich unter dem Schutze der Religion frühzeitig eine sonst unbekannte Freiheit der Rede entwickelte.[4]) Auch dem Dionysusdienste, der dem Demetercultus nahe verwandt ist und wie dieser mystische Elemente in sich schliefst, war dieses freie, übermüthige Wesen, die Lust an Verkleidung und Mummerei nicht fremd.[5]) Aber es ist nicht zufällig, dafs gerade aus diesem Cultus das Drama hervorging. Dem Dionysus fällt recht eigentlich das Mittleramt zwischen den Menschen und den höheren Mächten zu. Er offenbart, wie kein anderer, seine erlösende und befreiende Kraft. Sinnliches und Geistiges ist in dem Wesen des Gottes aufs

3) Diese Ceremonien und Darstellungen des Mythus heifsen *τὰ δρωμένα*, Plut. de prof. in virt. c. 10: *δρωμένων καὶ δεικνυμένων τῶν ἱερῶν*, und de Is. und Os. c. 3 und Quaest. Graec. c. 12: *τῆς δὲ Ἡρωΐδος τὶ πλεῖστα μυστικὸν ἔχει λόγον, ὃν ἴσασιν αἱ Θυϊάδες, ἐκ δὲ τῶν δρωμένων φανερῶς Σεμέλης ἄν τις ἀναγωγὴν εἰκάσειε.* Euseb. praep. ev. III 1: *οἱ περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμοὶ καὶ τὶ δρώμενα συμβολικῶς ἐν ταῖς ἱερουργίαις τὴν τῶν παλαιῶν ἐμφαίνει διάνοιαν.* Pausan. II 37, 2: *τὰ λεγόμενα ἐπὶ τοῖς δρωμένοις*, d. h. der *ἱερὸς λόγος*, vergl. III 22, 2: *ἄλλα τε ἐς τὰ δρώμενα λέγοντες.* Doch kam öfter auch mündliche Unterweisung hinzu, Galen de usu part. VII 14: *ὅλος ἦσθα πρὸς τοῖς δρωμένοις τε καὶ λεγομένοις ὑπὸ τῶν ἱεροφαντῶν. Δρᾶμα*, wenn es auch nicht von diesem geheimen Gottesdienst gebraucht wird, berührt sich doch mit den *δρώμενα*; denn *δρᾶμα* ist Handlung, Aristot. Poet. 3, 4: *ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας.*

4) Muthwilliger Spott und Hohn, der sich alles erlaubte und auch das Unanständigste nicht vermied, war hier nicht nur durch die Sitte des Volkes gleichsam geheiligt, sondern sogar gesetzlich erlaubt. Auf den Demeter- und Dionysusdienst bezieht sich Aristot. Pol. VII 17, 8: *εἰ μὴ παρά τισι θεοῖς τοιούτοις, οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος· πρὸς δὲ τούτοις ἀφίησιν ὁ νόμος τοὺς ἔχοντας ἡλικίαν πλέον προήκουσαν καὶ ὑπὲρ αὐτῶν καὶ τέκνων καὶ γυναικῶν τιμαλφεῖν τοὺς θεούς.* Diese Bestimmung, welche nur die unreife Jugend ausschliefst, ist offenbar wörtlich aus dem Gesetze entlehnt.

5) In Athen wurde an den Anthesterien die Gattin des zweiten Archon (des *βασιλεύς*) mit Dionysus vermählt, Demosthenes in Neaer. 73. Hesychius *Διονύσου γάμος.* Die Erzählung bei Plutarch Nic. 3, wo ein Sklave des Nikias den Dionysus darstellt, gehört wohl nicht hierher. Aber auch anderwärts wurde die Hochzeit des Gottes dargestellt.

Engste verbunden. Im Dionysus stellt sich das Naturleben in seinen Gegensätzen dar; Licht und Dunkel, ausgelassene Freude und mafsloser Schmerz berühren sich unmittelbar. Dionysus, der nächtliche Gott, ist den geheimnifsvollen Mächten der Unterwelt verwandt[6]), steht aber auch den freundlichen Göttern des Lichtes nahe.[7]) Die Traube, das Kind der Sonne, ist sein Geschenk.[8]) Die Cultur der Rebe steht in Griechenland überall in unzertrennlicher Verbindung mit dem Dienste des Gottes. Aus den ländlichen Festen zu Ehren des Dionysus ist das Drama hervorgegangen. Hier herrschte ungezügelte Festlust[9]), hier war ganz von selbst der Anlafs zur Verkleidung und Maskenspiel gegeben. Die Thaten und Leiden des Dionysus, die Kämpfe, welche dieser Cultus bei seinem ersten Auftreten zu bestehen hatte, die Wunder, durch die der Gott seine siegreiche Macht den Verächtern gegenüber offenbarte, die phantastische, bunte Welt und der vielgestaltige Thiasus, der den Gott umgab, boten der Schaulust und dem dramatischen Spiel den dankbarsten Stoff dar.

Der Cultus des Dionysus vereinigt tiefen Ernst mit ausgelassener Fröhlichkeit. Daher ist auf diesem Boden ebenso die Tragödie,

6) *Διόνυσος* ist nichts anderes als *ϑεὸς νύχιος*. Daher stellt Heraklit fr. 70 Schleierm. [132 Schuster] den Dionysus mit Hades zusammen: *εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ᾆσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατ' (ἂν) εἴργαστο· ὠυτὸς δὲ Ἀΐδης καὶ Διόνυσος, ὅτεῳ μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν*, wo auf die Lieder der Phallophoren am Kelterfeste angespielt wird; nur ist auch hier dunkel, zu welchem Satzgliede *αἰδοίοισιν* gehört.

7) In Delphi ist daher der Festkalender zwischen Apollo und Dionysus getheilt. Dionysus ist Sonnengott und nächtlicher Gott zugleich (II. Argum. Demosth. Mid.). Am kürzesten Tage ward in Delphi die mystische Feier begangen, die recht eigentlich dem *ϑεὸς νύχιος* gilt; im Frühjahr, wo man die Wiedergeburt des Gottes feiert, veranstaltet man Freudenfeste für den *Βρόμιος*, den *Ἴακχος*. Auch die alten Thraker verehrten besonders den *Ἥλιος* und den *Διόνυσος*. Nach der Darstellung des Aeschylus war Orpheus ein Diener des Apollo (ihm schlofs sich wohl auch Lykurgus an) und ward deshalb von den Bassariden getödtet (Eratosth. Katast. 24), aber am Schlufs der Tragödie mochte der Tragiker auf die Identität beider Gottheiten hinweisen. Aber im Cultus war man sich der Unterschiede zwischen Apollo und Dionysus, zwischen Päan und Dithyrambus wohl bewufst, vergl. Athen. XIV 628 A.

8) Daher heifst in der alten Dichtersprache der Wein *δῶρα Διωνύσου*.

9) Dionysus selbst führt die Zunamen *Ἐλευϑερός* (*Ἐλευϑέριος*, *Ἐλευϑερεύς*) und *Λύσιος*. Selbst die Gefangenen wurden gegen Bürgschaft an diesen Tagen entlassen, Demosthenes Androt. 68; ebenso war Auspfändung untersagt Demosthenes Mid. 10.

welche auf Erhebung des Gemüthes hinwirkt, wie die heitere Komödie erwachsen.[10]) Die Hauptfeste des Dionysus werden im Herbst und im Frühjahr gefeiert. An der Weinlese im Spätjahr herrscht ungezügelte Festlust; im Frühling, wo die Natur zu neuem Leben erwacht und die Geburt des Gottes gefeiert wurde, war die Fröhlichkeit, indem man zum ersten Male den neuen Wein genofs, mehr gehalten. Ein Lobgesang auf Dionysus ward an beiden Festen vorgetragen, und daran knüpfen sich eben die Anfänge der Tragödie und Komödie. Wenn man bei der Weinlese den Phallus, das Symbol des Segens und der Fruchtbarkeit, im festlichen Aufzuge herumtrug, begnügte man sich nicht mit dem Absingen des Processionsliedes, sondern ging bald zu improvisirten Neckereien und derben oder unanständigen Späfsen über. Man geifselte die Gebrechen und Thorheiten der allgemeinen Zustände, wie einzelner wohlbekannter Persönlichkeiten. Aus dem Leben selbst, aus der Gegenwart und nächster Umgebung nahm man den Stoff. Der schlagfertige Witz des Volkes betheiligte sich unmittelbar an diesen Possen und steigerte die Ausgelassenheit. Hier treten uns die Ursprünge der Komödie entgegen, während die Tragödie aus dem Dithyrambus hervorging.[11]) Dem Frühjahrsfeste gehört dieser enthusiastische Hymnus an, in welchem die jauchzende, brausende Festlust sich mit würdigem Ernste verband. Die wechselnden Schicksale des Gottes bildeten den Inhalt des Gesanges, und das angeborene Talent des Volkes für mimisch-plastische Darstellung führte allmählich zur Dramatisirung der heiligen

10) Die seltsame Notiz bei Donatus zu Terenz Andr. III 4, 11, die Tragödie gehöre dem Dionysus, die Komödie dem Apollo, und *comoediam celebrantes in Apollinis honorem aram constituebant*, beruht auf einem Mifsverständnisse. Dieser Grammatiker fand in einem älteren Commentare, es sei der Altar des Apollo zu verstehen, weil in der Komödie vor dem athenischen Wohnhause auf der Bühne sich ein *βωμὸς ἀγυιεύς* befand (in dem dort angeführten Verse des Menander ist *ἀπ' ἀγυιέως* zu lesen). Um nichts besser begründet ist die Bemerkung in der Einleitung des Donatus zu Terenz: *in scena duae arae poni solebant, dextra Liberi, sinistra eius dei, cui ludi fiebant.* Eine solche Einrichtung wäre für Rom wohl passend, wenn nur nicht auch hier wieder auf jenen Vers der Andria wieder Bezug genommen würde; dies Stück ist aber bekanntlich an den Megalesien, nicht an den *ludi Apollinares* aufgeführt.

11) Aristot. Poet. 4, 14: *γενομένη οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὕτη (ἡ τραγῳδία) καὶ ἡ κωμῳδία, ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά.*

Geschichte, indem der Vorsänger dem Chore gegenüber eine selbständige Stellung einnahm. Wie in dem Sagenkreise des Dionysus ernste und heitere Elemente ungeschieden neben einander lagen, so zeigte sich dieses zwiespältige Wesen auch in jenen Festspielen. Bald ward der Kreis der dramatischen Stoffe erweitert. Man geht zu der alten Heroensage über, aber das burleske Nachspiel, welches der ernsten Tragödie folgt, hat alle Zeit die Erinnerung an die Ursprünge treulich bewahrt.

Wie der Dionysusdienst überall in Griechenland verbreitet war, so auch die mit diesem Cultus verbundenen volksthümlichen Belustigungen. Insbesondere bei den Doriern im eigentlichen Hellas wie in den Colonien der Westmark führte das diesem Stamme eigenthümliche Talent der Nachahmung zu mimischen Darstellungen.[12]) Tragische Chöre traten unter den Doriern zuerst auf. Aber noch weit beliebter war der kecke Hohn muthwilliger Spottlieder, an denen der schlagfertige Witz der Dorier besondere Freude fand, daher man bald zu dramatischer Gestaltung fortschritt.[13]) Die Anfänge des Lustspiels gehören den Doriern unbestritten an. Allein die höhere Ausbildung des Dramas war den Attikern vorbehalten, und zwar gehen die ersten Versuche von Ikaria aus.[14]) Hier trat Susarion um Ol.

12) Daher nahmen auch die Dorier den Ruhm für sich in Anspruch, sowohl die Tragödie als auch die Komödie erfunden zu haben, Aristoteles Poet. 3, 5. Nur durften sie sich nicht auf den Ausdruck *δρᾶμα* berufen; denn wenn auch das Zeitwort *δρᾶν* der dorischen Mundart besonders geläufig sein mochte, so gehört es ihr doch nicht ausschliefslich an.

13) Besonders in Sparta gab es mimische Tanzweisen in grofser Zahl, nicht nur zu Ehren des Dionysus, sondern auch in anderen Götterdiensten (Pollux IV 102 ff.). Aber die meiste Verwandtschaft mit der Komödie zeigen die Darstellungen der sogenannten *δεικηλίκται* (über die Sosibius ausführlich geschrieben hatte, s. Suidas *Σωσίβιος* II 2, 852), die sich nicht mit stummem Geberdenspiel begnügten, sondern in schlichter volksmäfsiger Rede komische Charaktere, wie den Arzt und Quacksalber aus der Fremde oder Scenen des gewöhnlichen Lebens, wie Obstdiebstahl, darstellten, s. Sosibius bei Athen. XIV 621 F, wo die Verwandtschaft dieser Deikelikten mit den Phallophoren und ähnlichen Possenspielen, die an den verschiedenen Orten immer auch einen lokalen Charakter annahmen, anerkannt wird.

14) Ikaria ist die Heimath sowohl der Tragödie als der Komödie, Athen. II 40 A: *ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη, καὶ κατ᾽ αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρόν· ἀφ᾽ οὗ δὴ καὶ τρυγῳδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμῳδία*; nur hat wohl der Epitomator den Gedanken nicht ganz genau wiedergegeben.

49—54 zum ersten Male mit einem komischen Chore auf. Von hier stammt Thespis, der den tragischen Chor aus seiner Heimath nach Athen verpflanzt. Fortan blieb Athen der eigentliche Sitz der dramatischen Poesie, die nur in einer grösseren Umgebung, inmitten eines bewegten Volkslebens, nicht in der Stille einer kleinen Landstadt gedeihen konnte. Die Herrschaft des Pisistratus, der für die neue Kunst günstig gestimmt war und, wenn man will, selbst ein gewisses Schauspielertalent besafs, war dieser Entwicklung förderlich.[15]) Durch die Gründung eines Wettkampfes für tragische Chöre Ol. 61 war ein fester Boden gewonnen. Aus den politischen Verhältnissen Athens erklärt sich genügend, wie die Komödiendichtung, obschon ihr Ursprung höher hinaufreicht, geraume Zeit sich in einer gewissen Verborgenheit hält, während die Tragödie sich rascher und stetiger entwickelt und dann erst die Komödie diesem Vorgange nachfolgt. Zunächst schied sich die Tragödie vollständig vom Dithyrambus, wenn auch anfangs die Grenzlinie noch schwankend sein mochte. Beide Gattungen verfolgen von jetzt an selbständig ihren eigenen Weg. Bald führte der geläuterte Kunstgeschmack zu einer Sonderung der zwiespältigen Elemente in der tragischen Chorpoesie: das ernste, würdevolle Trauerspiel legte die Satyrmaske ab, die fortan dem heiteren, neckischen Nachspiele verblieb. Nun machte die dramatische Kunst rasche Fortschritte, und seit Ol. 70, noch mehr aber nach glücklicher Beendigung der ruhmvollen Perserkriege gelangen alle Gattungen, Tragödie, Satyrspiel, Komödie, gleichmäfsig zu immer reicherer und reiferer Ausbildung. Angebahnt und vorbereitet war diese Entwicklung schon längst, enthält doch das homerische Epos dramatische Elemente in Fülle, und auch der lyrischen Poesie war der dialogische Vortrag nicht fremd. Aber erst jetzt, wo das Epos sich ausgelebt, die Lyrik ihren Höhepunkt erreicht hatte, war die Zeit gekommen für die selbständige Schöpfung des nationalen Dramas, welches ebenso an der objectiven Haltung des Epos wie an der subjectiven Empfindung der lyrischen Dichtung Theil hat und vermöge dieser innigen Verbindung der früher gesonderten Gebiete doch etwas wesentlich Neues ist. In der dramatischen Poesie, welche eine Handlung unmittelbar vergegenwärtigt und durch Wechsel-

15) In einer Dionysusmaske zu Athen, die wohl eben in dieser Zeit aufgestellt ward, glaubte man die Züge des Tyrannen wiederzufinden, Athen. XII 533 C.

gespräch und lebendige Mimik allem den Schein der Wirklichkeit verleiht, erreicht der nie rastende hellenische Geist die höchste Staffel der Kunst. Die dramatische Dichtung ist die populärste, weil das menschliche Leben ihr ausschliefslicher Gegenstand ist, und übt die unmittelbarste Wirkung aus, da sie ein getreues Abbild der Wirklichkeit, mit allem Reiz und Zauber der Kunst ausgestattet, auf der Bühne vorführt. Eine Zeit, die so mächtige, welterschütternde Ereignisse durchlebte, so reich an grofsen Thaten und tüchtigen charaktervollen Persönlichkeiten war, mufste die begabten Dichternaturen fast mit Nothwendigkeit auf dieses Ziel hinweisen und zugleich im Volke die rechte nachhaltige Empfänglichkeit für die neue Dichtart wachrufen.

Tragödie und Komödie, obwohl auf gemeinsamem Boden erwachsen, sind doch von Anfang an streng gesondert. Jede Gattung hängt mit einem anderen Feste zusammen.

Aristoteles bezeugt, dafs die Vorsänger des Phallusliedes den ersten Anstofs zur Komödiendichtung gaben. Wenn man bei der Weinlese dem Dionysus ein Dankopfer darbrachte, trug man bei der Procession einen Phallus voran, und dabei wurde zu Ehren des Gottes ein keckes, lustiges Lied angestimmt; in den Pausen, oder wenn das Lied zu Ende gesungen war, wandte sich die übermüthige Laune gegen den ersten besten aus der Menge; man neckte und verhöhnte die Begegnenden.[16]) Ein deutliches Bild von den ersten

16) Der Phallus, das Symbol des Dionysus (des *Ἐλευθερεύς* in Athen, Schol. Aristoph. Ach. 243; als phallischer Gott heifst Dionysus selbst *ὀρθός*, Athen. II 38 C. V 179 E), wurde in der Procession vorangetragen (Plutarch de cup. divit. c. 8. Herodot führt diesen Brauch, *πομπὴ τοῦ φαλλοῦ*, *φαλλὸς ὁ τῷ Διονύσῳ πεμπόμενος* II 49 auf den Seher Melampus zurück; Heraklit fr. 70 Schl. bezieht sich auf die Procession und die dabei abgesungenen Lieder, vgl. auch Hesychius *περιφαλλία· πομπὴ Διονύσῳ τελουμένη τῶν φαλλῶν*), daher auch später die attischen Colonien, wie sie an den grofsen Panathenäen Opfer sandten (Schol. Aristoph. Nub. 386), so auch an den Dionysien einen Phallus darbrachten, und die gleiche Verpflichtung lag wohl auch den Bundesgenossen ob, natürlich an den grofsen Dionysien, weil nur an diesen die Vertreter auswärtiger Staaten sich betheiligten. So ist es auch erklärlich, dafs die herkömmlichen Späfse der alten Komödie mit Vorliebe an den Phallus anknüpfen. Aristophanes tadelt darum seine Kunstgenossen (Nub. 538), hat aber selbst dieses Motiv keineswegs verschmäht. Die Lieder, welche man bei der Procession anstimmte, heifsen *φαλλικά* (Aristoph. Ach. 261), *φαλλοφορικά*, *ἰθύφαλλοι* (dieser Ausdruck bezeichnet sowohl die Sänger als auch das Lied selbst). Das Strophische war

Anfängen des Lustspiels gewährt uns noch Aristophanes an einigen Stellen seiner Komödien.[17]) An den ländlichen Dionysien in Attika, die nichts anderes sind als das Fest der Weinlese, welches man in eine spätere Zeit des Jahres verlegte, hat sich der alte Brauch unverändert erhalten, und an den Lenäen, dem städtischen Kelterfeste, traten zuerst in Athen selbst die Chöre der Phallophoren auf. Mit dem Feste der Weinlese hängt die Komödie zusammen.[18]) Darauf geht auch die alte Benennung *τρυγῳδία*.[19]) Daher empfing der Sieger im Wettkampf der komischen Chöre einen Krug Most oder Wein.[20]) Der übliche Name Komödie deutet auf die ausgelassene Festlust hin, welche die dem Dionysus geweihten Tage kennzeichnet.[21]) Man ge-

ein wesentliches Element. Die Phallophoren stimmen nach Semus bei Athen. XIV 622 C einen Hymnus auf Dionysus an, *εἶτα προςτρέχοντες ἐτώθαζον οὓς ἂν προέλοιντο*; daher hiefsen die Sänger und ihre Schmähreden auch *ἴαμβοι* (Athen. XIV 622 B), in Syrakus *ἰαμβισταί* (Athen. V 181 C), wie auch Epicharmus die für einen solchen Chor bestimmten Spottlieder des Aristoxenus von Selinunt Iamben nach alter Art (*ἴαμβοι κατὰ τὸν ἀρχαῖον τρόπον*) nennt. In der Regel aber waren es improvisirte Späfse; dabei heifsen die Sänger auch *αὐτοκάβδαλοι* (Athen. XIV 622 A).

17) Aristoph. Acharn. 241 ff. und Frösche 316 ff.

18) Schol. Plato Rep. III 394 B: *κωμῳδία ... πρότερον μὲν ἐφ' ἱλαρότητί τινι καὶ καρπῶν συγκομιδῇ* (d. h. der *τρυγητός*) *γιγνομένης*.

19) *Τρυγῳδία* (bei Aristophanes auch *τρυγῳδοί, τρυγοδαίμονες, τρυγικοὶ χοροί*) ist von *τρύγη*, die Weinlese, abzuleiten, Athen. II 40 B: *καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρὸν* (*εὑρέθη ἡ τραγῳδία*), *ἀφ' οὗ δὴ καὶ τρυγῳδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμῳδία*, nur dafs hier (vielleicht durch Nachlässigkeit des Auszuges) die Anfänge der Tragödie mit der Komödie vermengt werden. Die Grammatiker leiten den Namen von *τρύξ* ab und beziehen denselben entweder auf den ausgesetzten Preis, oder weil man in Ermangelung der Masken sich durch Bestreichen des Gesichtes mit Trestern unkenntlich machte, Schol. Aristoph. Ach. 499.

20) Schol. Aristoph. Ach. 499: *διὰ τὸ τρύγα ἔπαθλον λαμβάνειν, τουτέστι νέον οἶνον*, ursprünglich, als das Fest mit der Weinlese zusammenfiel, Most, später als die Feier verlegt wurde, neuen Wein, der erst gegen das Frühjahr trinkbar war (Plut. Qu. Symp. VIII 10, 3, 6), den man aber gerade hier nach herkömmlicher Weise *τρύξ* oder *γλεῦκος* nennen mochte, Proleg. *π. κωμῳδίας* III 7 ff: *τρυγῳδίαν .. διὰ τὸ τοῖς εὐδοκιμοῦσιν ἐπὶ τῷ Ληναίῳ γλεῦκος δίδοσθαι, ὅπερ ἐκάλουν τρύγα.* Schol. Plato Rep. III 394 B.

21) *Κωμῳδία* leitete man im Alterthume gewöhnlich unrichtig von *κώμη* das Dorf, Ortschaft ab, indem diese ursprünglich ländliche Lustbarkeit erst später in der Stadt Eingang gefunden habe (Schol. Plat. *ὕστερον δέ, ἀπὸ τοῦ κατὰ κώμας ἄρξασθαι ταύτην πρὶν εἰς ἄστυ μετελθεῖν, κωμῳδία ὠνομάσθη*, oder wie Pausanias bei Eustathius 1769: *οἱ παλαιοὶ τιμῶντες τὴν*

nofs reichlich die Gaben des Gottes, bei der Weinlese im Herbst den Most, im Frühjahr den neuen Wein. Neckereien konnten nicht ausbleiben. Sie waren an diesen Tagen der allgemeinen Freude gleichsam unter den Schutz der Götter gestellt. So pflegten namentlich Landleute, die auf ihren Wagen zur Stadt fuhren, die, welchen sie begegneten, mit allerlei Spottreden zu necken[22]), und die Angegriffenen antworteten in gleichem Tone. Im Frühjahre an den Choen hat dieser volksmäfsige Brauch sich lange in seiner ursprünglichen Form behauptet[23]), aber an den Lenäen gewann er erhöhte Bedeutung[24]), daher die Anfänge der Volksposse mit diesem Feste zusammenhängen. An den Lenäen ward der Cultus des Dionysus mit dem Geheimdienste der eleusinischen Göttinnen verknüpft.[25]) An den Festen der Demeter war Neckerei und Lästerung von jeher gestattet. Aus dieser Redefreiheit des Demeterdienstes ist die iambische

εὕρεσιν τοῖ οἴνου ᾄδειν ἐφεῦρον καὶ τοὺς ἑαυτῶν κωμήτας κακολογεῖν, ὅθεν ἐῤῥέθη καὶ τὸ κωμῳδεῖν). Diese Etymologie gehört den attischen Alterthumsforschern an, und ihre Zunftgenossen bei den Doriern benutzten dies als Beweis für die dorische Herkunft der Komödie, indem sie geltend machten, der Ausdruck κώμη sei der dorischen Mundart eigenthümlich, den Attikern fremd (Aristot. Poet. 3, 6, Proleg. π. κωμωδίας III 5), was nicht begründet ist. Der Name hängt vielmehr mit κῶμος, κωμάζειν zusammen, wie auch Aristoteles andeutet (ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῖ ἄστεως). Κῶμος (Hom. Hymn. in Merc. 481, Hesiod Schild 281) bezeichnet das Herumschwärmen in den Strafsen eines Ortes, womit gewöhnlich ein lustiges Gelage beschlossen ward; namentlich an den Dionysusfesten pflegten die jungen Leute scherzend und singend durch die Strafsen zu ziehen. In Athen bildet der κῶμος noch später an den grofsen Dionysien einen integrirenden Theil der Festfeier; an den Lenäen vertrat die παννυχίς die Stelle des Komos.

22) Auch stellten sich die Höhnenden wohl auf die Wagen der Bauern, um so besser gesehen und gehört zu werden, Schol. Lukian Eunuch. 2.

23) Daher die sprichwörtliche Redensart τὰ ἐκ τῶν ὁμαξῶν σκώμματα, vgl. auch Harpokration πομπεία. Die Choen meint offenbar Plato Leg. I 637 B, wenn er sagt, ἐν ταῖς ἁμάξαις sei ganz Athen im Weine berauscht.

24) Wenn Photius u. a. Gr. (τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν) sagen: τὸ δ' αὐτὸ καὶ τοῖς Ληναίοις ὕστερον ἐποίουν, als wäre diese Sitte hier erst später aufgekommen, so ist dies unrichtig. Die Sitte ist am Kelterfest ebenso alt wie an den Anthesterien; vielleicht soll nur angedeutet werden, dafs, als später das Kelterfest verlegt wurde, sich der Brauch erhielt.

25) Der mystische Iacchus Sohn der Persephone: diese Σώτειρα (oder Demeter) ist nicht Athene, wie Schol. Aristoph. Ran. 378 sagt: Σώτειραν ὡς αἴρῃς. Aristoteles Rhet. III 18, 1419 A 3.

Poesie des Archilochus erwachsen, die mit der alten attischen Komödie so nahe verwandt ist. In Aegina traten Frauenchöre auf, welche ihr Geschlecht mit kecken Schmähreden angriffen, während sie die Männer verschonten[26]), und die gleiche Sitte ist für Epidaurus bezeugt. In Athen genossen die Frauen an dem Thesmophorienfeste die gleiche Freiheit.[27]) Ebenso war es Sitte, an den Eleusinien, wenn der Festzug zu Ehren des mystischen Dionysus, des Genossen der Demeter und Persephone, sich am 19. Boedromion auf der heiligen Strafse von Athen nach Eleusis begab und den Kephissus überschritt, die Procession mit derben Späfsen zu empfangen.[28]) Die Lenäen also, wo die Hohn- und Spottlieder des Dionysusdienstes sich mit den altherkömmlichen Späfsen und Possen des Demetercultus berührten, waren der rechte Boden, um die Keime des Lustspiels zu zeitigen.[29])

Die Tragödie ist aus dem Dithyrambus hervorgegangen. Dieser Gesang gehört dem Frühlingsfeste[30]), in Athen den städtischen Dionysien, an. Nach herkömmlicher Sitte wurde dem Dionysus ein Bock geopfert.[31]) Der Chor führte seine Reigentänze auf, indem er

26) Herodot V 83: *θυσίῃσί τε καὶ χοροῖσι γυναικηΐοισι κερτόμοισι ἱλάσκοντο, χορηγῶν ἀποδεικνυμένων ἑκατέρῃ τᾶν δαιμόνων δέκα ἀνδρῶν κτλ.*; denn die beiden Göttinnen Damia und Auxesia stellen nur gesondert das Doppelwesen der Demeter dar, die ebenso als zürnende und strafende wie als Segen spendende Gottheit ihre Macht offenbart.

27) Photius: *Στήνια· ἑορτὴ Ἀθήνησιν ... ἐλοιδοροῦντο δ' ἐν αὐτῇ νυκτὸς αἱ γυναῖκες ἀλλήλαις· οὕτως Εὔβουλος.*

28) Hesychius *γεφυρίς* und *γεφυρισταί*, daher *γεφυρίζειν* und *γεφυρισμοί* (Strabo IX 400) Schmachreden bezeichnet.

29) Daher weist das Etym. Magn. (*Τραγῳδία*) die Komödie den Festen des Dionysus und der Demeter zu. — Wie die Stammesverwandtschaft zwischen den Hellenen und den altitalischen Völkerschaften sich vielfach in volksmäfsigen Bräuchen und Instituten kund giebt, so ist auch auf italischem Boden das nationale Lustspiel aus gleichen Anfängen erwachsen, vgl. Horaz Ep. II 1, 139 ff.

30) Plato Leg. III 700 B bezeichnet ganz richtig das Wesen des Dithyrambus: *καὶ ἄλλο (εἶδος ᾠδῆς) Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.* Daher ist auch die attische Tragödie mit den grofsen Dionysien verknüpft; unrichtig hat man versucht, die Anfänge dieser Gattung auf die Lenäen zurückzuführen.

31) In dem illustrirten attischen Kalender (Philol. XXII 385 ff.) wird die Zeit der städtischen Dionysien durch zwei Frauengestalten, von denen eine einen Kranz in der Hand trägt, dann durch zwei Männer bezeichnet, von denen der eine, eine untersetzte, kräftige, satyrhafte Gestalt, einen Bock zum Opfer führt,

den Altar und das Opfer umkreiste. Später ward daher auch der Bock als Preis dem siegreichen Chormeister zuerkannt. Aber nicht deshalb heifsen die Chöre tragische, sondern weil die Sänger in der Maske der Satyrn, mit Ziegenfellen bekleidet, auftraten.[32]) Dies Kostüm pafste, so lange Mythen aus dem Sagenkreise des Dionysus den Inhalt der Chorlieder bildeten und das bäuerische, groteske Wesen vorherrschte. Sowie man zur Darstellung heroischer Mythen, zu ernsten und würdigen Stoffen überging, gab man die Satyrmaske auf. Aber der hergebrachte Name[33]) verblieb nach wie vor der ernsten Gattung des Dramas, während man das Nachspiel, welches den Charakter der alten Volkslustbarkeit festhielt, Satyrdrama nannte.[34])

III

Feste des Dionysus in Athen.

In Athen wurden im sechsten Monat des attischen Jahres, im Poseideon, der ungefähr unserem December entspricht[35]), die länd-

der andere, schlank und jugendlich, einen Widder geleitet. Ersterer ist das herkömmliche Opfer des Dionysus. Der Widder geht wohl auf das Fest Pandia, denn an die Diasien ist nicht zu denken, da sie in den Anthesterion fallen, also den Dionysien vorausgehen. Der Bock ward dem Dionysus nach der gewöhnlichen Ansicht (Pausanias bei Eustathius 1769, Euanthius de trag.) geopfert, weil er den Rebstock benagt und schädigt; darauf geht das bekannte Epigramm des Euenus Anthol. I 97 Iac. n. 7: *Κῆν με φάγῃς ἐπὶ ῥίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορήσω, ὅσσον ἐπισπεῖσαί σοι, τράγε, θυομένῳ.*

32) *Τραγικὸς τρόπος, τραγικοὶ χοροί* ist gleichbedeutend mit *σατυρικοί* (Suidas *Ἀρίων* I 1, 716). Die richtige Erklärung von *τραγῳδοί*, *τραγῳδία* findet sich neben anderen mehr oder minder verfehlten im Etym. Magn. *Τραγῳδία ... ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους.* Die gewöhnliche Deutung im Alterthume führt den Namen auf den Bock als Preis des Siegers zurück.

33) *Τραγικοὶ χοροί, τραγῳδία.*

34) *Σάτυροι, σατυρικὸν δρᾶμα.*

35) Die Daten des attischen Kalenders auf unsere Zeitrechnung zurückzuführen ist mifslich. Abgesehen von der regelmäfsig wiederkehrenden Verschiebung der Monate, die durch den Charakter des Mondjahres bedingt ist, welches von Zeit zu Zeit die Einfügung eines Schaltmonates erforderte, unterliegt auch die absolute Feststellung der in Griechenland üblichen Zeitrechnung vielfachen Bedenken. Später sind nicht nur im ionischen, sondern auch im attischen Kalender die Monate um eine Stelle vorgerückt, so dafs z. B. der Poseideon dem römischen Januar (Plutarch Caes. 37), der Anthesterion dem römischen März entspricht (Plutarch Sulla 14, Appian B. Civ. II 149; ja Macrobius Sat. I 12, 14 setzt sogar den Anthesterion dem April gleich; dies gründet sich jedoch mehr auf eine etymologische Combination, als auf chronologische Berechnung).

lichen Dionysien[36], im achten Monat, im Anthesterion (Februar), die drei Tage dauernden Anthesterien gefeiert[37]; darauf folgten im neunten Monat, Elaphebolion (März), die städtischen oder grofsen Dionysien.[38] Besondere Schwierigkeiten macht die Feststellung der Lenäen, die nach der Ansicht Neuerer bald mit den ländlichen Dionysien, bald mit den Anthesterien zusammenfallen sollen. Allein dafs die Lenäen ein selbständiges Fest waren, ist sicher, und wenn die Ueberlieferung der alten Grammatiker dasselbe dem siebenten Monate, dem Gamelion (Januar), zuweist, müssen wir uns dabei beruhigen.[39]

Die Cultur des Rebstockes und der Dienst des Dionysus stehen

36) *Τὰ κατ' ἀγροὺς* (oder *δήμους*) *Διονύσια*.

37) Der erste Tag der *Ἀνθεστήρια*, die sogen. *Πιθοίγια*, fallen auf den elften, die *Χόες*, der Haupttag der Feier auf den zwölften, die *Χύτροι* auf den dreizehnten Anthesterion.

38) *Τὰ ἐν ἄστει* (*ἀστικὰ* oder *μεγάλα*) *Διονύσια*, nicht selten auch schlechthin *Διονύσια* genannt, als das glänzendste Fest.

39) Aufser den übereinstimmenden Berichten der Grammatiker ist das Hauptzeugnifs für die Feier der Lenäen die vielfach mifsverstandene Erklärung des Plutarch (fr. XI 29) bei Proklus zu Hesiods W. u. T. 504: *Πλούταρχος οὐδένα φησὶ μῆνα Ληναιῶνα καλεῖσθαι παρὰ Βοιωτοῖς, ὑποπτεύει δὲ ἢ τὸν Βουκάτιον αὐτὸν λέγειν, ὅς ἐστιν ἡλίου τὸν αἰγοκέρων διιόντος ἢ τὸν Ἑρμαῖον, ὅς ἐστι μετὰ τὸν Βουκάτιον καὶ εἰς ταὐτὸν ἐρχόμενος τῷ Γαμηλιῶνι, καθ' ὃν καὶ τὰ Λήναια παρ' Ἀθηναίοις.* In der Gleichstellung des Lenäon bei Hesiod mit dem böotischen *Βουκάτιος* folgt Plutarch den älteren Erklärern. Und diese Parallele ist gegründet; denn in Hesiods Zeit war der Lenäon der erste Monat nach der Sonnenwende, und im ersten Monat des böotischen Jahres (welches eben mit dem Wintersolstiz oder Eintreten der Sonne in das Zeichen des Steinbocks begann), im *Βουκάτιος*, steht die Sonne im Zeichen des Steinbocks. In den *ἤματα βουδόρα* bei Hesiod fanden diese Erklärer mit Recht eine Bestätigung dieser Ansicht. Dagegen die Parallele des Hesiodischen Lenäon mit dem Hermäus, dem zweiten Monat des böotischen Kalenders, gehört dem Plutarch eigenthümlich an. Er schliefst: der *Ληναιών* mufs von dem Feste der Lenäen seinen Namen erhalten haben; diese werden zu Athen im Gamelion gefeiert; dieser entspricht dem böotischen *Ἑρμαῖος*; folglich ist der *Ληναιών* diesem gleichzustellen. Plutarch hat dabei den attischen Kalender im Auge, daher er auch Quaest. Symp. III 7, 1, 2 die Anthesterien und den Monat Anthesterion dem dritten böotischen Monat, dem *Προστατήριος* gleichsetzt. Dafs in der klassischen Zeit die Lenäenfeier noch in die Winterszeit fällt (Januar), deutet auch Plato Sympos. 223 C: *ἅτε μακρῶν τῶν νυκτῶν οὐσῶν* an. Denn Agathon hat seinen ersten Sieg an den Lenäen gewonnen. Willkürlich hat man wegen der 30,000 Zuschauer diesen Sieg auf die grofsen Dionysien beziehen wollen, wo die Erwähnung der langen Nächte ganz unpassend sein würde.

in engster Verbindung. Wie der Gott als Beschützer des Weinbaues verehrt wird, so haben auch seine Festtage darauf Bezug. Das Hauptfest war natürlich die Weinlese, die in Griechenland in den letzten Theil des September oder Anfang Octobers fällt[40]), wobei die religiöse Weihe nicht fehlen durfte.[41]) Dies sind die Lenäen, die, wie schon der Name bezeugt, nichts anderes als das Kelterfest waren und daher gewifs ursprünglich auch im Herbst gefeiert wurden.[42]) Das zweite Fest sind die Anthesterien, wo man den neuen Wein, der ausgegohren hatte, zuerst genofs[43]), daher der erste Tag des Festes, wo man die Fässer öffnete, eben danach benannt ist (*Πιϑοίγια*); der folgende Tag heifst das Kannenfest (*Χόες*), weil beim Schmause jeder einen Krug ungemischten Weines vor sich hatte; der dritte Tag sind die Chytren (*Χύτροι*), weil man dem Hermes allerlei Früchte als Opfergaben in Töpfen darbrachte. Diese Verbindung des Hermes und Dionysus hat nichts Auffallendes, da

40) Hesiod W. u. T. 611 ff.

41) Daher ward im Pyanepsion (October) das Fest der *Ὀσχοφόρια* zu Athen gefeiert. Hierher gehört auch ein attisches Bildwerk (Philol. XXII 385 ff.); es ist dies kein eigentlicher Festkalender, sondern ein illustrirter Kalender. Hier ist das Erntefest durch einen Knaben mit der Eiresione bezeichnet, die Weinlese durch einen Mann, der die Trauben mit den Füfsen auspreſst; daneben steht eine Kanephore, die man auf häusliche Opfer beziehen kann (Aristoph. Acharn. 242); dann folgt das Zeichen des Skorpion, um den Eintritt des Winters anzudeuten. Eine Beziehung auf die Lenäen oder andere öffentliche Feste darf man hier nicht suchen.

42) Von *ληνός*, die Kelter, was etymologisch mit *λάξ*, *λακτίζειν* (*ληνός* ist aus *ΛΑΚΝΟΣ*, wie *λῆνος*, die Wolle, aus *ΛΑΧΝΟΣ* (*λάχνη*), entstanden) zusammenhängt, leiten die Alten den Namen des Festes *λήναια* ab (nur Plutarch bei Proklus zu Hesiod erwähnt eine abweichende Herleitung von *λῆνος*, Wolle, Wollenbinde), was die Neueren nicht anfechten durften. Daher heifst das Kelterlied *ἐπιλήνιος μέλος* (Athen. V 199 A), Dionysus selbst *Ληναῖος* (auf einer Inschrift von Mykonus bei Le Bas Partie IV 2058, 24 (s. unten S. 26, A. 78) *Δηνεύς*, wohl nur verlesen für *Ληνεύς*, obwohl anderwärts dieser Lautwandel vorkommt), die Bacchantinnen *Λῆναι*. Heraklit (s. A. 6 S. 5) gebraucht von der bacchischen Festlust den Ausdruck *ληναΐζειν* (in gleichem Sinne *ληνεύειν* bei Hesychius). Wenn also der Schol. Aristoph. Ach. 378 sagt, die Lenäen wären *ἐν τῷ μετοπώρῳ* gefeiert worden, so ist dies zwar nicht für die Zeit des Aristophanes, wohl aber für die Anfänge des Dionysusdienstes zutreffend. Nach den Grammatikern nannte man das Lenäenfest auch *Ἀμβροσία*, womit offenbar der Most gemeint ist; auch diese Benennung pafst eigentlich nur auf das alte Kelterfest im Herbst.

43) Im Anthesterion war der junge Wein frühestens geniefsbar, Plutarch Quaest. Symp. VIII 10, 3, 6; vergl. auch III 7, 1, 1 f.

beide Gottheiten gleichmäfsig zu den in der Unterwelt waltenden Mächten in einem näheren Verhältnisse stehen. Der Monat Anthesterion ist gerade wie der Februar der Römer vorzugsweise eine Zeit der Reinigung und Sühne. Man dankt den Göttern für den Segen, den sie gespendet, und bittet zugleich, da der Frühling naht, wo alles in der Natur zu neuem Leben erwacht, um die Fortdauer dieser Gnade und thut daher alles Unlautere, alles, was den Zorn oder das Mifsfallen der Götter erregen könnte, von sich ab. Zugleich mit den chthonischen Gottheiten gedenkt man aber auch der Verstorbenen, die in der Unterwelt weilen. Deshalb hatten die Chytren den düsteren Charakter eines Todtenfestes; denn nach altem Volksglauben kehrten um diese Zeit die Geister der Abgeschiedenen auf die obere Welt zurück.

Die Anthesterien haben ihre ursprüngliche Stelle im Festkalender alle Zeit behauptet, während die Lenäen vom Spätjahr mitten in den Winter verlegt wurden. Diese Verlegung erscheint bei einem Feste, welches mit der Thätigkeit des Landmannes eng verwachsen und daher an einen bestimmten Abschnitt des Jahres geknüpft war, doppelt befremdlich. Wir greifen wohl nicht fehl, wenn wir diese Neuerung auf das delphische Orakel zurückführen, welches alle Zeit auf die Ordnung des religiösen Lebens der hellenischen Nation einen weitreichenden Einfluss ausgeübt hat. Gerade in Delphi walten eigenthümliche Verhältnisse ob. Der Dienst des Apollo nimmt dort die erste Stelle ein, ihm ist der gröfsere Theil des Jahres geweiht. Dionysus mufs sich mit den Wintermonaten begnügen, wo Apollo nach dem in Delphi herrschenden Volksglauben in entfernten, freundlicheren Gegenden verweilte.[44]) Mitten im Winter feierte man auf dem rauhen Parnafs zur Nachtzeit bei Fackelschein den Geheimdienst des Dionysus, zu dem sich Frauen von Nah und Fern einfanden; auch die attischen Frauen nahmen an diesen Orgien, besonders in der älteren Zeit, regen Antheil.[45]) Nach dem Vorgange Delphis und sicherlich auf ausdrückliches Geheifs des Orakels wurde nun auch

44) Plutarch de *Eἶ* apud Delphos c. 9: *τὸν μὲν ἄλλον ἐνιαυτὸν παιᾶνι χρῶνται περὶ τὰς θυσίας, ἀρχομένου δὲ χειμῶνος ἐπεγείραντες τὸν διθύραμβον, τὸν δὲ παιᾶνα καταπαύσαντες, τρεῖς μῆνας ἀντ᾽ ἐκείνου τοῦτον κατακαλοῦνται τὸν θεόν.*

45) Pausan. X 32, 7 und X 4, 3. Diese Sitte mufs noch in der Zeit des Pausanias sich erhalten haben.

das allgemeine Volksfest der Lenäen in die winterliche Zeit verlegt. Man mochte um so mehr geneigt sein, darauf einzugehen, da gerade diese Zeit des Jahres, wo der Landmann von seinen Arbeiten ausruht, an eigentlichen Volkslustbarkeiten vorzugsweise arm war.[46])

Diese Neuerung mufs frühzeitig eingeführt worden sein. Hesiod beschreibt auf das Anschaulichste in den Werken und Tagen die Leiden des Winters im Lenäon; denn so nennt er den Monat[47]), ein deutlicher Beweis, dafs bereits das alte Kelterfest verlegt war. Die ionischen Niederlassungen in Kleinasien, welche von Attika ausgehen, haben in ihrem Kalender gleichfalls als Wintermonate den Poseideon und Lenäon, auf den dann mit dem Beginne des Frühjahrs der Anthesterion folgt. In diesem Monate feierten sie das Anthesterienfest genau an demselben Tage wie zu Athen.[48]) Ebenso dürfen wir bei den Ioniern die Feier der Lenäen in dem gleichnamigen Monate voraussetzen. In Athen heifst dieser Monat Gamelion[49]); dies ist wohl der alte Name, den dieser Monat, noch bevor die Lenäen in denselben verlegt wurden, im attischen Festkalender führte und auch später behauptete, während anderwärts die Benennung abgeändert wurde.

Die Lenäen gehören der Stadt Athen an. Die Dionysien sind

46) So wurden ja auch die *Ἁλῷα*, die als Erntefest eigentlich sicher einer früheren Zeit des Jahres angehörten, in Attika im Poseideon gefeiert. Bei der Verlegung der Lenäen mag noch das Motiv mitgewirkt haben, die Frauen von den delphischen Orgien möglichst zurückzuhalten.

47) Hesiod W. u. T. 504, das erste urkundliche Zeugnifs eines griechischen Monatsnamens. Die Benennung selbst ist wohl nicht auf das böotische Askra, sondern auf das lokrische Naupaktus zurückzuführen, wo dieser Theil des Gedichtes entstanden ist. So gewinnt auch die Bemerkung des Schol. Aristoph. Ach. 195: *Διονύσια ἑορτὴ Διονύσου, ἣν ἦγον Ναυπάκτιοι*, die in der abgebrochenen Fassung des Auszugs kaum verständlich ist, Bedeutung. Auch in der Schrift über den Agon

48) Thukyd. II 15. In der alten Inschrift von Teos (CIG. II 3044) [Roehl 497, 32] wird ein *ἀγών* an den Anthesterien unter den hauptsächlichsten Festen dieser Stadt erwähnt; in der Inschrift von Kyzikus (II 3655, 20) findet eine Bekränzung statt: *τοῖς Ἀνθεστηρίοις ἐν τᾷ θεάτρῳ*, wo wir wohl an scenische Spiele denken dürfen. Auch der Monat *Ληναιοβάκχιος* in dem dorischen Astypaläa, wo eine Bekränzung *τοῖς Διονυσίοις ἐν τῷ ἀγῶνι τῶν τραγῳδῶν* statt finden soll (II 2484, 16 ff.), ist wohl eher ein Frühlingsmonat, wie der Anthesterion.

49) In Tenos hiefs dieser Monat, wie es scheint, *Ἡραιών*.

eigentlich auch nichts anderes als das alte Kelterfest[50]), welches aber die Gemeinden jetzt ebenfalls im Winter, im Monat Poseideon, begingen.[51]) Die grofsen oder städtischen Dionysien, unzweifelhaft jüngeren Ursprungs, vielleicht erst seit der Zeit des Pisistratus[52]), sind gewissermafsen eine Nachfeier oder Wiederholung des alten Frühjahrsfestes der Anthesterien. Aber begünstigt durch die Jahreszeit und nirgends gehemmt durch alte Ueberlieferung, konnte man sich völlig frei bewegen. Die grofsen Dionysien verhalten sich zu den Lenäen und Anthesterien, wie ein neu gegründeter prachtvoller Tempelbau, z. B. der Parthenon, zu dem Erechtheion oder einem anderen alten Heiligthume, an das sich zahlreiche ehrwürdige Erinnerungen heften. War so die religiöse Bedeutung geringer, so wurde das Fest, wie eben alle, welche später eingeführt wurden, mit desto gröfserem Glanze und Aufwande gefeiert. Das Fest heifst die städtischen Dionysien, weil die Hauptfeier auf dem Marktplatze stattfand, zum Un-

50) Eine Erinnerung an die Identität hat sich wohl erhalten, wenn Stephanus von Byzanz mit Berufung auf Apollodor sagt: *Λήναιος, ἀγὼν Διονύσου ἐν ὀγροῖς.* Doch könnte sich dies auch darauf beziehen, dafs das *Λήναιον* ursprünglich nicht zur Stadt gehörte, Schol. Aristoph. Ach. 202.

51) Die ländlichen Dionysien fielen nicht auf einen bestimmten Tag, sondern waren über den ganzen Monat vertheilt, so dafs auch die benachbarten Gemeindeangehörigen sich an einer solchen Feier betheiligen konnten. Auch die Dionysien im Piräus gehören in diese Kategorie.

52) Thukydides, der mit der älteren Geschichte seiner Vaterstadt wohl vertraut war, nennt die Anthesterien *ἀρχαιότερα Διονύσια* (II 15), eben zum Unterschiede von den grofsen Dionysien. Die Lenäen berücksichtigt er nicht, weil diesen die Benennung *Διονύσια* nicht zukam, ebenso wenig die ländlichen Dionysien, da er nur die Feste der Stadt Athen im Sinne hat. Sicherlich wurde das neue Fest der städtischen Dionysien mit Genehmigung des delphischen Orakels eingeführt: darauf ist wohl das Orakel in Hexametern bei Demosthenes Mid. 52 zu beziehen. Dies scheint auch Aristophanes zu bestätigen, der Nub. 311 mit den Worten *ἦρί τ᾽ ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις* deutlich auf diesen Götterspruch hinweist. Dagegen das zweite delphische Orakel in Prosa (ähnlichen Inhalts ist das ausführlichere in der Rede gegen Makartatus 66, aber das vorliegende ist doch wohl nicht aus jenem excerpirt) hängt damit nicht zusammen und geht die Dionysien überhaupt nichts an. Das zweite dodonäische Orakel verordnet Opfer und Chöre für Dionysus, Opfer für Apollo und einen Ruhetag für Freie und Unfreie; hier handelt es sich unzweifelhaft um eine aufserordentliche, einmalige Festfeier. Das erste dodonäische Orakel pafst, wie es vorliegt, überhaupt nicht für den Zweck des Demosthenes; entweder ist es unvollständig überliefert, oder der Herausgeber der Rede hat eine ungeschickte Auswahl aus den ihm vorliegenden Urkunden getroffen.

terschiede von den Anthesterien, die an das alte Cultuslocal im heiligen Bezirke, das sogen. Lenäon, gebunden waren.[53])

Man scheint zu glauben, dafs die Sitte, an den Lenäen und grofsen Dionysien sowohl Komödien als auch Tragödien aufzuführen, von Anfang an, nachdem ein Agon für scenische Spiele eingerichtet wurde, bestanden habe. Dies ist äufserst unwahrscheinlich; denn jene Einrichtung setzt eine ungemein rege literarische Thätigkeit voraus, die sich erst allmählich entwickelt hat. Thatsache ist, dafs die Tragödie am frühesten eine feste Gestalt gewinnt. Schon Pisistratus führte Ol. 61 einen Agon für tragische Chöre ein, und zwar an den städtischen Dionysien.[54]) Denn der Dithyrambus, aus dem die Tragödie hervorging, ist dem Frühlingsfeste des Dionysus eigenthümlich. Langsameren Schrittes folgt die Komödie nach. Wie nun die beiden Gattungen der dramatischen Poesie stets eine selbständige Stellung behaupten, so trat diese Sonderung gewifs in den Anfängen noch entschiedener hervor. Es ist nicht glaublich, dafs man komische Chöre neben den tragischen sofort an den städtischen Dionysien zugelassen habe, zumal da durch das Satyrspiel ausreichend für heitere Festlust gesorgt war. Die Komödie gehört zunächst den Lenäen an. Nur an einem Feste, welches seit Alters bestand, konnte das Lustspiel auf die unentbehrliche freie Bewegung Anspruch machen. Aus den bäuerischen Spottreden, die mit den Lenäen verbunden waren, aus den improvisirten Liedern der Phallusträger, die an dem alten Kelterfeste, gerade so wie an den ländlichen Dionysien ihre Stelle hatten, ist die Komödie erwachsen.

So sind also ursprünglich die städtischen Dionysien für tragische, die Lenäen für komische Chöre bestimmt. Erst später, als die Zahl und der Eifer der Dichter stetig zunahm und die Theilnahme des Publikums an diesen Schauspielen immer lebhafter ward, hat

53) Gewöhnlich nimmt man an, die Benennung *τὰ ἐν ἄστει Διονύσια* stehe der *τὰ κατ᾽ ἀγροὺς Διονύσια* gegenüber. Das sogenannte *Λήναιον* gehörte offenbar ursprünglich nicht zu der eigentlichen Stadt, vergl. Schol. Aristoph. Acharn. 202. Die Gegend, wo das Heiligthum des Dionysus lag, hiefs *Λίμναι* und war wohl eine Art Vorstadt, wie in Sparta. Thukydides freilich II 15 scheint gerade den südlichen Theil der Unterstadt mit seinen Heiligthümern, wozu das Lenäon gehört, zu den ältesten Theilen der Stadt zu rechnen.

54) Auf die parische Chronik darf man sich nicht berufen; denn die Ergänzung *ἐν ἄστει* ist unzulässig.

man gleichmäfsig an beiden Festen Tragödien und Komödien zugleich aufzuführen begonnen. Tragödien lassen sich an den Lenäen vor Ol. 90,4 nicht nachweisen[55]); dagegen treffen wir an den städtischen Dionysien bereits vor dem peloponnesischen Kriege Komödien an.[56]) Daher wird auch bei den Stücken des Aristophanes und seiner Altersgenossen regelmäfsig vermerkt, ob die Aufführung an den Lenäen oder städtischen Dionysien stattfand. Dafs man aber die Komödie bevorzugt habe, widerstrebt allem Herkommen. Diese Neuerung ist nothwendig für beide Gattungen gleichzeitig durchgesetzt worden. Perikles wird der Urheber sein, und die Auszahlung des Theatergeldes hängt wohl eben mit dieser Verdoppelung der Schauspiele zusammen.

Dafs bei den uns erhaltenen Dramen der drei grofsen Tragiker die Festfeier niemals näher bezeichnet wird, ist gewifs nicht zufällig.[57]) Daraus darf man schliefsen, dafs sie in der Regel nur für die grofsen Dionysien, denen die Tragödie eigentlich angehört, thätig waren. Bei Aeschylus, der jene Neuerung nicht mehr erlebte, ist dies selbstverständlich, aber auch Sophokles und Euripides, als die angesehensten Meister der tragischen Kunst, behaupteten dieses Privilegium, während Anfänger und Dichter untergeordneten Ranges zufrieden sein mochten, wenn sie an den Lenäen einen Chor erhielten.[58])

Nun erscheint auch die verschiedene Einrichtung der scenischen Spiele an diesen Festen im rechten Lichte. An den Lenäen wur-

55) In diesem Jahre gewann Agathon seinen ersten tragischen Sieg, Athen. V 217 A: ἐπὶ ἄρχοντος Εὐφήμου στεφανοῦται Ληναίοις.

56) Dies beweist die didaskalische Inschrift CIG. 229, wo Z. 2, 11 und vielleicht 13 ἐν ἄστει vorkommt; davon fällt Z. 2 wahrscheinlich vor den peloponnesischen Krieg, Z. 13 in Ol. 86, 1, während Z. 11 auf Ol. 96, 2 geht. Wenn die Einrichtung des Theaters im Piräeus, wo ebenfalls Komödien und Tragödien mit einander aufgeführt wurden, um Ol. 83 anzusetzen sein dürfte, könnte man diese Neuerung eben jener Zeit zuschreiben.

57) Nur von der letzten Tetralogie des Euripides wird ausdrücklich bezeugt, dafs sie nach des Dichters Tode ἐν ἄστει zur Aufführung kam, Schol. Aristoph. Ran. 67.

58) Wenn der Tyrann Dionysius seine Tragödien an den Lenäen aufführen liefs Ol. 103, 2, so geschah dies wohl aus Berechnung; er mochte an den grofsen Dionysien von Seiten der anwesenden Fremden mifsliebige Demonstrationen erwarten, während er an den Lenäen von Seiten des attischen Publikums mehr Rücksicht erwarten durfte.

den zuerst Tragödien, darauf Komödien gegeben. An den städtischen Dionysien beginnt man mit dem Lustspiele, endet mit der tragischen Tetralogie. Es geht also jedes Mal die später hinzugefügte Gattung voran, während die von Anfang an bestehenden Chöre das Recht behaupten, zuletzt aufzutreten.[59])

Ob es in Athen aufser den Lenäen noch andere scenische Spiele gab, ist ganz unsicher.[60]) Wohl aber pflegten die Gemeinden, wenig-

59) Das Gesetz oder vielmehr Psephisma des Euegorus bei Demosthenes Mid. 10 bezeugt die Folge: ὅταν ἡ πομπὴ ᾖ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, καὶ ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες (hier ist καὶ οἱ ἄνδρες einzuschalten) καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. Auch im Piräeus wird man früher nur Tragödien gegeben haben; später kamen Komödien hinzu. Man hat ohne triftige Gründe die Echtheit dieses Gesetzes bezweifelt, welches uns natürlich nur im Auszuge erhalten ist. Man hat bei dieser Aufzählung die Anthesterien vermifst. Ebenso gut hätte man an der Nichterwähnung der Panathenäen und Eleusinien Anstofs nehmen können: an diesen Festen wird eben schon ein früheres Gesetz die Auspfändung eines Bürgers untersagt haben, vergl. Demosth. Timocr. 39; man vgl. auch das Gesetz von Lampsakus CIG. 3641 B.

60) Der Schol. Aristoph. Ach. 504 kennt nur die scenischen Spiele der Lenäen und grofsen Dionysien, doch ist ein solches Zeugnifs nicht entscheidend. Diog. Laert. III 56: Θράσυλλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους· οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις, Χύτροις κτλ. Dies ist ein unverständiger Zusatz des Diogenes zu den Worten des Thrasyllus; denn die tetralogische Form hat mit der Zahl der Feste nichts zu schaffen, gesetzt auch die Thatsache, dafs an vier Festen Tragödien gespielt wurden, sei richtig. Dafs in der Blüthezeit der damaligen Poesie an den Panathenäen keine scenischen Spiele gegeben wurden, ist gewifs; wenn in einer Inschrift (Ephem. Archaeol. 1858, 3453) ein Παναθηναικὸν θέατρον erwähnt wird, so ist darunter das von Lykurg erbaute Odeum zu verstehen [s. Köhler zu CIA. II 176, 17]. Nach Lykurgs Zeit könnten immerhin auch die Panathenäen das Drama gekannt haben, so gut wie die Eleusinien (Rhangabis 813 σκηνικοὶ ἀγῶνες der τεχνῖται περὶ τὸν Διόνυσον, aber gewifs nur in beschränktem Mafse; denn in Eleusis war der γυμνικὸς ἀγών alle Zeit die Hauptsache). Schwieriger ist die Entscheidung hinsichtlich des Chytrenfestes. Plutarch im Leben des Redners Lykurg § 10 sagt, er habe den Agon der κωμῳδοί an den Chytren, der in Vergessenheit gerathen war, wiederhergestellt, allein die Deutung der Worte ist nichts weniger als klar; die meisten beziehen dieselbe auf eine Probe der komischen Schauspieler für die städtischen Dionysien, allein auch diese Erklärung ist bedenklich. Χύτρινοι ἀγῶνες erwähnt Philochorus Schol. Aristoph. Ran. 218, aber welcher Art sie waren, ist nicht gesagt (an dem vorhergehenden Tage, den Χόες, fand ein Wettkampf im Trinken statt). Die Worte des Aristophanes

stens die volkreicheren, an den ländlichen Dionysien dramatische Aufführungen zu veranstalten. Diese Sitte mufs früh aufgekommen sein[61]). Später, wo das Interesse daran sich steigerte, durchzogen wandernde Schauspieler die ganze Landschaft. Zuschauer fanden sich gewifs stets zahlreich ein; die Schauspiele der nahe liegenden Ortschaften wurden selbst von Athen aus besucht. Daher begann man frühzeitig, steinerne Theater zu errichten, wie im Piräeus[62]), welches wohl zu den Anlagen gehörte, welche Perikles um Ol. 83 durch den Architekten Hippodamus aufführen liefs. Auch in Salamis und Aexone werden Theater erwähnt, in Thorikus und Eleusis sind noch jetzt Ueberreste solcher Anlagen erhalten. Das bedeutendste war das Theater im Piräeus. Die Dionysien der Hafenstadt reihten sich den beiden Hauptfesten Athens würdig an, daher auch der Staat einen Theil der Kosten der Festfeier trug. Es fand wie in Athen ein Agon sowohl für komische als tragische Chöre statt[63]), und in der guten Zeit begnügte man sich hier wohl nicht mit Wiederholungen älterer Stücke, sondern suchte auch neue Dramen vorzuführen.[64]) Sonst

gehen nur auf die *πομπή* und den *κᾶμος* an den Chytren, die ebenfalls im *Λήναιον* gefeiert wurden (in römischer Zeit hatten die *ἀγορανόμοι* wohl nach Analogie der römischen Aedilen die Leitung dieser Festfeier, s. Ephem. 199 Archaeol. Nova 1862, I 199, 65). Wenn es in dem Briefe des Hippolochus bei Athen. IV 130 D heifst: *Λήναια καὶ Χύτρους θεωρῶν*, so kann man dies auf die *πομπή* beziehen; aber wenn wir vorher, wo die Hochzeit des Karanus geschildert wird, lesen (IV 129 D): *ἐπεισβάλλουσιν ἡμῖν οἱ κἀν τοῖς Χύτροις τοῖς Ἀθήνησιν λειτουργήσαντες*, so geht dies wohl auf die *τεχνῖται περὶ Διόνυσον*; denn an Ithyphallen ist nicht zu denken, da diese gleich nachher auftreten. Vielleicht führten in der Diadochenzeit diese Künstler an den Chytren mimische Darstellungen auf, wie wir sie später in Athen antreffen (Philostr. Apollon. IV 21). Alkiphron II 3 kennt Spiele an den Lenäen, aber nicht an den *Χόες* und *Χύτροι*. Aelian H. An. IV, 43 kommt gar nicht in Betracht. Aus der Anekdote vom Tode des Sophokles hat man geschlossen, dafs an den Choen tragische Dichter ihre Stücke vorgelesen hätten; diese Erzählung, die unreife Trauben im Beginn des Frühjahres kennt, ist völlig werthlos.

61) Komödien mögen früher auf dem Lande gegeben worden sein, noch bevor in der Stadt ein regelmäfsiger Agon bestand.

62) Thukyd. VIII 93: *τὸ πρὸς τῇ Μουνυχίᾳ Διονυσιακὸν θέατρον.*

63) Inschrift im CIG. 101, 29 und das Gesetz des Euegorus bei Demosthenes Mid. 10. Die Form des Agon mufs auch in anderen Gemeinden nicht unbekannt gewesen sein, wie Menander (Schol. Aristoph. Ach. 202): *κατ' ἀγροὺς τραγῳδοῖς ἦν ἀγὼν Διονύσια* beweist; denn so mufs man den Vers ergänzen.

64) Was Aelian V. H. II 13 von der Aufführung Euripideischer Stücke im Piräeus berichtet, ist nach keiner Seite hin entscheidend.

ist jedoch für die ländlichen Dionysien die Wiederholung älterer Stücke als Regel zu betrachten; namentlich die klassischen Arbeiten der anerkannten Meister behaupteten sich fortwährend auf diesen Bühnen. Aeschines trat, als er Schauspieler war, wie es scheint, nur in Tragödien des Sophokles und Euripides auf.[65]) Die Tragödien erfreuten sich überhaupt vorzugsweise der Gunst des Publikums[66]); aber auch Lustspiele wurden gegeben.[67]) Bemerkenswerth ist, dafs in Aexone das Theater nur für Komödien bestimmt war.[68]) Die Mitglieder dieser Ortschaft waren wegen ihrer schlimmen Lästerzunge berufen[69]), und so erscheint die Vorliebe für das Lustspiel begreiflich. Dafs bei diesen theatralischen Vorstellungen der Landschaft ein ziemlich ungezwungener Ton herrschte und der Schauspieler den Zuschauern gegenüber oft keinen leichten Stand hatte, geht aus den Schilderungen der Redner hervor.[70])

Ueber die Zahl der Festtage an den Lenäen und grofsen Dionysien sind wir nur unvollkommen unterrichtet. Sicher ist, dafs, als die dramatischen Aufführungen eine gröfsere Ausdehnung gewannen, auch die Festfeier in entsprechender Weise erweitert wurde. Zahl der Spieltage.

65) Daher sagt auch Plutarch im Leben des Redners § 2: *ἀναλαμβάνων ἐπὶ σχολῆς τὰς παλαιὰς τραγῳδίας.*

66) Im Theater zu Salamis (CIG. 108, 31) werden *τραγῳδοί* erwähnt; dies schliefst jedoch Komödien nicht aus; nur gebührt den Tragödien die bevorzugte Stelle.

67) In Kollytus wurden Tragödien und Komödien aufgeführt, Demosth. de cor. 180, Aeschin. Timarch. 157. Bemerkenswerth ist, dafs diese Gemeinde, obwohl zur Stadt gehörend, doch fortwährend das Recht behauptet, ihre eigenen Dionysien zu feiern.

68) Inschrift aus Ol. 116, 1 oder 116, 4 (Philol. 22, 568, 14 ff.) [CIA. II 1, 585]: *ἀνειπεῖν δὲ καὶ Διονυσίων τοῖς κωμῳδοῖς τοῖς Αἰξωνῆσιν ἐν τῷ θεάτρῳ.*

69) Stephanus von Byzanz unter *Αἰξώνεια*, daher Menander (*κανηφόρος* fr. 5, com. IV 144 M.): *γραῦς τις κακολόγος ἐκ δυοῖν Αἰξωνέοιν.*

70) Die Dionysien wurden wohl in den meisten Gemeinden Attikas gefeiert, auch wo der Weinbau unbedeutend war oder gar nicht existirte. Scenische Spiele dürfen wir aber doch nur in den bedeutenderen Ortschaften voraussetzen. In Brauron lassen sie sich nicht nachweisen; an dem vielbesuchten Dionysusfeste dieser Gemeinde, welches alle vier Jahre begangen wurde, fand seit alter Zeit ein Rhapsodenwettkampf statt; daher war für das Drama kein Raum. Später übten die herumziehenden Schauspieler diese Kunst wohl auch, ohne dafs ein solches Fest die Gelegenheit darbot, wie Demosthenes (de cor. 262) andeutet: denn Aeschines zieht offenbar zur Zeit der Weinlese als Tritagonist im Lande herum, stiehlt Obst aus den Gärten und wird dafür durchgeprügelt.

Für die städtischen Dionysien müssen wir von Anfang an zwei Tage ansetzen. Der erste Tag war für den Festzug, die kyklischen Chöre und den Schmaus bestimmt, der folgende für den Wettkampf der Tragiker. Sowie sich das Satyrdrama von der Tragödie bestimmt absondert und man auf das ernste Drama regelmäfsig ein heiteres Nachspiel folgen liefs, reichte ein Tag für die scenischen Aufführungen nicht mehr aus. Wahrscheinlich ward schon jetzt die Zahl der Spieltage auf drei erhöht, sodafs an jedem Tage ein Dichter mit zwei Stücken auftrat.[71]) Um so leichter war später der Uebergang zur tetralogischen Form. Als Aeschylus diese Compositionsweise einführte, erlitt der Organismus der Festfeier gar keine Aenderung. Jedem Dichter war ein voller Tag vergönnt, und damit war ganz von selbst ein bestimmtes Mafs für den Umfang der Tetralogie wie der einzelnen Dramen gegeben. Eine Beschränkung mufste eintreten, als in der Perikleischen Zeit an beiden Hauptfesten sowohl tragische als komische Chöre um den Preis kämpften; denn die Thatsache, dafs an demselben Tage Trauer- und Lustspiele gegeben wurden und dafs man mit drei Spieltagen auskam, ist sicher.[72]) Um Raum für die Komödie zu gewinnen, mufste die tragische Tetralogie sich mit einem kürzeren Zeitraum begnügen.[73]) Wenn äufserlich der Unterschied zwischen den Dramen des Aeschylus, welche von dieser Neuerung noch nicht berührt werden, und den Stücken seiner Nachfolger nicht sehr merklich hervortritt, wenn sogar die Tragödien des Aeschylus durchschnittlich kürzer sind als die des Sophokles und Euripides[74]), so darf man nicht vergessen, dafs der

71) Denn es hat wenig Wahrscheinlichkeit, dafs man sich mit zwei Tagen begnügte; dann hätte man am ersten Tage die drei Tragödien, am anderen die dazu gehörigen Satyrspiele aufführen müssen.

72) Dafür spricht besonders der ursprüngliche Betrag des sog. *θεωρικόν*; eine Drachme reicht eben für drei Tage hin.

73) Darauf geht wahrscheinlich die Notiz bei Suidas I 1, 718 über den Tragiker Aristarch: *ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.* Aristarchs Wirksamkeit gehört eben der Zeit an, wo diese Neuerung eingeführt ward.

74) Eine Tragödie des Aeschylus zählt durchschnittlich 1100 Verse; nur der Agamemnon überschreitet dieses Mafs erheblich. Bei Sophokles schwankt die Verszahl der einzelnen Stücke zwischen 1300 bis 1500 Versen; der Oedipus auf Kolonus übertrifft an Umfang alle erhaltenen Stücke dieses Tragikers. Bei Euripides zeigt sich ein gröfseres Schwanken: die kürzeste Tragödie sind die Herakliden (1050 Verse), dann die Alkestis (1163), Hiketiden (1250), Andro-

Vortrag der ausgedehnten Chorgesänge in der älteren Tragödie verhältnifsmäfsig viel Zeit in Anspruch nahm. Indem nun aber durch die selbständige Entwicklung des dramatischen Elementes der Umfang der lyrischen Partien bereits sehr ermäfsigt war, war es nicht so schwierig, für komische Chöre den nöthigen Raum zu gewinnen. Gleich mit frühem Morgen begann die Vorstellung[75]), und man stellte sich rechtzeitig im Theater ein. An den Lenäen, wo die Tage bedeutend kürzer waren, mufste man noch sorgfältiger die Zeit ausnutzen.

Die Zeit der grofsen Dionysien.

Am achten Elaphebolion ward dem Asklepius ein Opfer dargebracht, und der sogenannte Proagon als Einleitung der Festfeier abgehalten. Da nun Ol. 89, 1 die Athener in einer Volksversammlung am vierzehnten Elaphebolion den Waffenstillstand mit Sparta genehmigen[76]), mufs damals die Festfeier schon beendet gewesen sein, und da, wie es scheint, zwischen dem Proagon und dem Feste selbst stets ein freier Zwischenraum war, so müssen die vier Tage der grofsen Dionysien auf den zehnten bis dreizehnten Elaphebolion fallen.

Wir wissen, dafs die Lenäen im Monat Gamelion gefeiert wurden. Allein auf welchen Tag dieselben fielen, ist nicht überliefert, wie wir überhaupt über dieses alte Fest, welches gewifs ursprünglich einen sehr ausgeprägten religiösen Charakter hatte, nichts Näheres wissen. Nur so viel läfst sich erkennen, dafs mit den Lenäen eine nächtliche Feier verbunden war, die dem Dionysus und zugleich

mache (1260); die höchsten Zahlen zeigen Ion und Iphigeneia in Aulis (1630), Helena und Orestes (1700), die Phönissen (1765 Verse). Der Kyklops zählt nur 700 Verse, wie wohl der Umfang der Satyrdramen stets beschränkt war. Der Rhesus sondert sich auch durch seine Kürze (990 Verse) von der Weise des Euripides ab und erinnert an die Schule des Aeschylus. Wir können übrigens nur den Umfang des einzelnen Dramas feststellen, nicht der Tetralogie; denn uns ist ja nur die Aeschyleische Orestie (drei Tragödien ohne das Satyrstück) erhalten. Wenn übrigens ein Drama, wie der Agamemnon oder Oedipus auf Kolonus oder die Phönissen, das normale Mafs überschritt, wird der Dichter sich eben in den dazu gehörigen Dramen kürzer gefafst haben, so dafs keine Störung entstand.

75) Aeschines adv. Ctesiph. 76: *καὶ ἅμα τῇ ἡμέρᾳ ἡγεῖτο τοῖς πρέσβεσιν εἰς τὸ θέατρον* (an den grofsen Dionysien).

76) Thukyd. IV 118. Der Proagon hat wohl stets dieselbe Stelle im Festkalender behauptet.

der Demeter galt.[77]) Für solchen geheimen Gottesdienst ist der zwanzigste Monatstag die geeignetste Zeit; wir dürfen also wohl den zwanzigsten Gamelion für die Lenäen ansetzen.[78]) Eben an diesem Tage wird auch der Agon der komischen Chöre stattgefunden haben, steht doch die Ausgelassenheit des Maskenspieles mit der Pannychis in enger Verbindung und geniefst den besonderen Schutz des Dio-

77) Aristophanes hat in den Fröschen, die an den Lenäen aufgeführt sind, dieses Motiv sehr glücklich benutzt. Daher sagt der Koryphäus des Chores der Mysten V. 370: *ὑμεῖς δ᾽ ἀνεγείρετε μολπὴν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας, αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ.* Dafs diese Pannychis zu der Festfeier der Lenäen selbst gehört, dafs sie insbesondere auch der Demeter gilt, zeigt V. 390: *καὶ τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως παίσαντα καὶ σκώψαντα*, wo der Chor die Demeter, die Herrin der heiligen Orgien, anruft. Dafs der Fackelträger der eleusinischen Göttinnen mitwirkte, bezeugt der Schol. Aristoph. Frösche 479: *ἐν τοῖς Ληναϊκοῖς ἀγῶσι τοῦ Διονύσου ὁ δᾳδοῦχος κατέχων λαμπάδα λέγει· καλεῖτε θεόν· καὶ οἱ ὑπακούοντες βοῶσι· Σεμελήϊ᾽ Ἴακχε πλουτοδότα.* Auf diese Pannychis zielt vielleicht auch der Vers des Kallimachus (Schol. Aristoph. Frösche 216). Es gab zwei Heiligthümer des Dionysus. Das älteste ward nur einmal im Jahre, am zwölften Anthesterion (den *Χόες*), geöffnet, Demosth. Neaer. 76, wobei die sogenannten *γέραιραι* fungirten. Wenn es nun in der Eidesformel (ebendas. 78) heifst: *καὶ τὰ Θεόγνια καὶ τὰ Ἰοβάκχεια γεραίρω τῷ Διονύσῳ κατὰ τὰ πάτρια καὶ ἐν τοῖς καθήκουσι χρόνοις*, so wird deutlich auf zwei verschiedene Feste hingewiesen, die zu verschiedener Zeit gefeiert wurden. Die *Θεόγνια* sind wohl eben das Frühlingsfest, die Anthesterien, die *Ἰοβάκχεια* die Lenäen. Die Gerären wurden jedes Jahr gewählt, fungirten zunächst im Frühjahr an den Anthesterien, dann gegen Ende des Winters an den Lenäen; hier wurde wohl das andere Heiligthum des Gottes benutzt.

78) Eine attische Inschrift (CIG. 523, 21), die offenbar Vorschriften über örtliche Opfer enthält, erwähnt am neunzehnten Gamelion *κιττώσεις Διονύσου*, eine ähnliche Urkunde bei Rhangabis II 2252 gegen Ende des Gamelion Opfer für Dionysus; dagegen in der Inschrift der Ephemeris Archaeol. 1860, 4097, 65 (Urlichs Verh. der Würzb. Phil. S. 7) wird in einem Psephisma vom elften Gamelion ein Opfer der Epheben *τῷ Διονύσῳ τῷ [Ἐλευθερί]ῳ*, denn so ist wohl zu schreiben, erwähnt, welches *ἐν τῇ πομπῇ τοῦ Διονύσου* dargebracht wurde. Demnach mufs in späterer Zeit das Lenäenfest auf den Anfang des Monats verlegt worden sein. Die *ἐκκλησία κυρία ἐν τῷ θεάτρῳ* ist wohl die Versammlung, welche ordnungsmäfsig unmittelbar nach der Festfeier abgehalten werden mufste. Diese Verlegung der Lenäen kann erst nach Ol. 116, 3 (s. die Inschrift CIG. 105) erfolgt sein. Auch die Dionysusfeste anderer Orte geben über die attische Feier keinen Aufschlufs. In einer Inschrift von Mykonus bei Le Bas Partie IV 2058 wird für Poseidon am zwölftenPoseideon ein Opfer erwähnt, dann offenbar in einem folgenden Monate (wohl dem Lenäon): *δυοδεκάτει Διονύσῳ Δηνεῖ* (schr. *Ληνεῖ*), dann *Βακχιῶνος δὲ ἑνδεκάτει Διονύσῳ Βακχεῖ χίμαρος καλλιστεύων*, darauf folgen Opfer im Hekatombäon.

nysus und der Demeter. Da von kyklischen Chören an den Lenäen in der klassischen Periode keine Spur wahrnehmbar ist[79]), reichte die Zeit für drei Lustspiele vollkommen aus; später, als der Agon der Tragiker hinzukam, waren drei Spieltage erforderlich.[80])

Nach dem peloponnesischen Kriege müssen erhebliche Aenderungen eingetreten sein. Die Zahl der Lustspiele wird von drei auf fünf erhöht[81]), sicherlich an beiden Festen, wie die schon grofse Zahl der Dramen aus dieser Periode wahrscheinlich macht. Denn die achthundert Stücke der mittleren Komödie, die sich auf einen Zeitraum von ungefähr achtzig Jahren vertheilen, ergaben für jedes Jahr gerade zehn Komödien. Die Production auf diesem Gebiete war damals sehr bedeutend und wurde natürlich durch diese neue Einrichtung entschieden gesteigert. Die Sache war um so leichter ausführbar, da mit dem Wegfallen des Chores die Kosten erheblich verringert wurden, und auch bei den Preisen der Dichter wird man mit Rücksicht auf die Finanzlage möglichste Sparsamkeit beobachtet haben.[82])

79) Der Dithyrambus, der dem Frühjahrsfeste zukommt, war dem Lenäon fremd. Die Inschrift (CIG. 213) aus der Zeit unmittelbar nach Eukleides kennt Knaben- und Männerchöre nur an den Dionysien (d. h. den *Διονύσια ἐν ἄστει*), Thargelien, Promethien und Hephästien. Den Agon für kyklische Chöre am Poseidonsfeste im Piräeus hat erst Lykurg eingeführt. Erst in späterer Zeit mufs auch an den Lenäen der Dithyrambus Eingang gefunden haben, wie die Inschrift Ephem. Archaeol. Nova 1862, I 219 beweist, die einen Sieger *Λήναια διθυράμβῳ* nennt (vgl. Bd. II S. 511, A. 11).

80) Das Fest wird jetzt vom 20. bis 22. Gamelion gefeiert worden sein.

81) Die Didaskalie IV vom Plutus des Aristophanes bezeugt dies klar: *ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀντιπάτρου* (Ol. 98, 1), *ἀνταγωνιζομένου αὐτῷ Νικοχάρους μὲν Λάκωσιν, Ἀριστομένους δὲ Ἀδμήτῳ, Νικοφῶντος δὲ Ἀδώνιδι, Ἀλκαίου δὲ Πασιφάῃ.* Ebenso werden in dem Bruchstück der Didaskalie (CIG. 231) aus Ol. 106, 2 und 3 jedes Mal fünf komische Dichter mit einem Stück aufgeführt; dieses Verzeichnifs geht auf die grofsen Dionysien. An welchem Feste Aristophanes den Plutus aufführte, ist unbekannt.

82) Vielleicht erhielt nur der Sieger einen Preis, wenigstens werden in jener Urkunde die Dichter nach der Reihenfolge, in der sie auftraten, genannt, zuletzt aber der Sieger (*ἐνίκα*) namhaft gemacht. Doch müssen die Preisrichter noch immer in hergebrachter Weise durch Zahlen den Werth sämmtlicher Stücke, die concurrirten, bezeichnet haben, da Isaeus de Dicaeog. cler. 36, um den geringen Erfolg eines Choregen zu schildern, sagt, er sei mit einem kyklischen Chore an den Dionysien der vierte, mit einem tragischen Chore und mit Pyrrhychisten der letzte gewesen.

Es ist nicht wahrscheinlich, dafs diese Neuerung sich auf das Lustspiel beschränkte; denn die Tragödie gilt fortwährend, namentlich an den städtischen Dionysien, als der eigentliche Glanzpunkt der Festfeier. Um so weniger wird man sie dem Lustspiel gegenüber zurückgesetzt haben. Liegt auch kein ausdrückliches Zeugnifs vor, so spricht doch die Nachricht, dafs der Schauspieler Polus in vier Tagen in acht Tragödien auftrat, für die Gleichstellung beider Gattungen.[83]) So ward denn auch die Festfeier der grofsen Dionysien auf sechs Tage ausgedehnt[84]), vom elften bis sechszehnten Elaphebolion[85]); und in gleicher Weise wird man zu den drei Spieltagen der Lenäen zwei neue hinzugefügt haben. In der Diadochenzeit müssen weitere Reformen stattgefunden haben; doch ist dies für die Geschichte der literarischen Entwicklung ohne jedes Interesse.

Dafs man gerade jetzt die Zahl der concurrirenden Tragiker erhöhte, kann befremdlich erscheinen, da man weder die Leistungen der Bürger für öffentliche Festlichkeiten allzu sehr in Anspruch nehmen durfte und nach dem Tode der grofsen Meister der tragischen

83) Plutarch an seni s. resp. ger. c. 3: *Πῶλον τὸν τραγῳδὸν Ἐρατοσθένης καὶ Φιλόχορος ἱστοροῦσιν ἑβδομήκοντα ἔτη γεγενημένον, ὀκτὼ τραγῳδίας ἐν τέτταρσιν ἡμέραις διαγωνίσασθαι μικρὸν ἔμπροσθεν τῆς τελευτῆς*, was doch nur auf Athen gehen kann. Dagegen der Ausdruck, den Isaeus gebraucht (s. A. 82), *τραγῳδοῖς ὕστατος* gewährt keinen Aufschlufs. Dafs je fünf Komödien und ebensoviel tragische Tetralogien gegeben wurden, hat seinen Grund; so wirkte jede der zehn Phylen an jedem Feste mit.

84) Plautus Pseud. 59 ist als Zahlungstermin festgesetzt: *ei rei dies haec praestitutast proxuma Dionysia*, aber 321 wird Aufschub verlangt: *ut opperiare hos sex dies saltem modo* (denn *hos sex dies festos* hat keine Gewähr).

85) Dies ergiebt sich aus den Reden des Demosthenes und Aeschines über den Rechtshandel des Ktesiphon. Am achten Elaphebolion, wo das Opfer für Asklepios und der Proagon stattfand, wird eine Volksversammlung gehalten, die man offenbar der Dringlichkeit der Sache wegen auf diesen Festtag verlegt hatte. Man könnte glauben, es sei dies deshalb geschehen, weil gleich am nächsten Tage das Fest selbst begann; allein es müssen erst ein Paar freie Tage gefolgt sein, da inzwischen die makedonischen Gesandten eintreffen und noch eine Volksversammlung berufen wird (Aeschines adv. Ctes. 68; auch bemerkt der Scholiast richtig, der Proagon sei *ὀλίγαις ἡμέραις ἔμπροσθεν πρὸ τῶν μεγάλων Διονυσίων* gefeiert worden). In dieser Versammlung ward beschlossen, die Friedensverhandlungen gleich nach den Dionysien (*εὐθὺς μετὰ τὰ Διονύσια*) am achtzehnten und neunzehnten zu eröffnen; also werden die Gesandten am neunten erschienen sein. Am zehnten wird das Volk berufen, vom elften bis sechszehnten sind die Dionysien, am siebzehnten die *Πάνδια* nebst der Versammlung wegen der Festfeier.

Kunst die literarische Regsamkeit auf diesem Gebiete sichtlich nachläfst; indes war doch die Einrichtung durchführbar. Auch in der Tragödie wurden offenbar die Chorgesänge auf ein möglichst knappes Mafs zurückgeführt. So verursachte auch die Einübung der Chöre weit geringere Kosten. Dann aber liefs man von der Strenge der früheren Zeit nach, die nur neue Tragödien zugelassen hatte. Während an den grofsen Dionysien auch jetzt das alte Herkommen festgehalten wurde, wiederholte man an den Lenäen vorzugsweise ältere Stücke, obwohl auch hier noch öfter neue Dramen gegeben wurden.[86]) Hiermit steht die Einrichtung des Lykurg in Verbindung, der zur Controlle der Schauspieler eine officielle Abschrift der Dramen der drei Tragiker anfertigen liefs; denn die Aufsicht des Staates erstreckte sich in dieser Beziehung nur auf die Theateraufführungen in der Stadt und im Piräeus, nicht auf die Bühnen der Landschaft.

Den Festen, mit welchen scenische Spiele verbunden waren, ging ein Proagon voraus, wozu man das Odeum benutzte.[87]) Der — Der Proagon.

86) Erst in der Zeit nach dem peloponnesischen Kriege kommt die Bezeichnung *καινοὶ τραγῳδοί* auf im Gegensatz zu *παλαιὸν δρᾶμα* (s. Inschrift bei Le Bas Partie I 460, wie es scheint, aus Ol. 98, 2), ein deutlicher Beweis, dafs man früher an beiden Hauptfesten nur neue Tragödien kannte. Die grofsen Dionysien sind aber das bevorzugte Fest, und der Wettkampf der Tragiker ist wieder der wichtigste Theil der Feier, daher findet die Verkündigung öffentlicher Auszeichnung *καινοῖς τραγῳδοῖς* (*καινῶν τραγῳδῶν ἀγῶνι*; in der Ephebeninschrift Z. 25, Verh. der Würzb. Phil. S. 7 (s. A. 78), *Διονυσίων τῶν ἐν ἄστει τραγῳδῶν τῷ καινῷ ἀγῶνι* ist nur Lesefehler) statt. Indem auch anderwärts nach dem Vorgange Athens Tragödien an dem Dionysusfeste aufgeführt wurden, wird jene Sitte oder Unsitte, bei diesem Anlasse Ehrenbezeugungen zu proclamiren u. dergl., ganz allgemein; man vgl. die Inschriften von Ephesus (Le Bas Partie V 136 B) und Keos (Ephem. Archaeol. 1858, 3267). Wie lange übrigens an den grofsen Dionysien ausschliefslich neue Dramen gegeben wurden, ist unsicher. Später mag nur ein Tag für die *καινοὶ τραγῳδοί* reservirt worden sein, Plut. de exil. c. 10, doch ist daraus keine Zeitbestimmung zu entnehmen, da Plutarch (oder seine Quelle) sich einen Anachronismus erlaubt haben kann. In der Zeit des Lukian (encom. Dem. 27) führte man nur noch ältere Stücke auf. — Dafs an den Lenäen auch noch neue Tragödien gegeben wurden, bezeugt Plutarch vit. Isocr. § 47, wenn er sagt, Aphareus habe zweimal an den grofsen Dionysien und ebenso oft an den Lenäen mit seinen Dramen gesiegt. Die Komödien beider Feste sind selbstverständlich auch jetzt immer als erste Aufführungen zu betrachten. Der Komiker Eudoxus (nach Apollodor bei Diog. Laert. VIII 8, 90) gewann fünf lenäische, drei städtische Siege.

87) Schol. Aesch. Ctes. 67: *ἐγίγνοντο πρὸ τῶν μεγάλων Διονυσίων ἡμέ-*

Dichter im Purpurgewande führt hier seine Schauspieler und Choreuten bekränzt, aber ohne Masken dem Publikum vor. So hatte man Gelegenheit, nicht nur das auf der Bühne und Orchestra thätige Personal, sondern auch den Dichter, falls er noch unbekannt war, kennen zu lernen. Der Archon nannte wohl den Namen jedes Dichters, dem er einen Chor gegeben, sowie der Schauspieler, die jenem überwiesen waren. Ebenso wird das Publikum hier die Titel und Reihenfolge der aufzuführenden Stücke erfahren haben. Dafs dabei Schauspieler und Choreuten eine Probe ihrer Kunst ablegten und so das Publikum Gelegenheit hatte, auch die Leistungen des Dichters im voraus zu beurtheilen, geht aus den Nachrichten der Alten hervor, obwohl schwer zu sagen ist, wie sich eine solche Probe einrichten liefs.[88]) Der Proagon der grofsen Dionysien, der auf den achten Elaphebolion fiel, ist sicher bezeugt, aber wir dürfen die gleiche Einrichtung auch für die Lenäen voraussetzen.[89])

ραις ὀλίγαις ἔμπροσθεν ἐν τῷ Ὠιδείῳ καλουμένῳ τῶν τραγῳδῶν ἀγὼν καὶ ἐπίδειξις ὧν μέλλουσι δραμάτων ἀγωνίζεσθαι ἐν τῷ θεάτρῳ, δι' ὃ ἑτοίμως προαγὼν καλεῖται· εἰςίασι δὲ δίχα προσωπῶν οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί. Das Odeum bezeugt auch Schol. Arist. Vesp. 1109: (*ᾠδεῖόν*) *ἐστι τόπος θεατροειδής, ἐν ᾧ εἰώθασι τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν, πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας.* Vita Eurip.: *λέγουσι δὲ καὶ Σοφοκλέα ἀκούσαντα, ὅτι ἐτελεύτησεν* (*Εὐριπίδης*), *αὐτὸν μὲν ἱματίῳ φαιῷ ἀντὶ πορφυροῦ προελθεῖν, τὸν δὲ χορὸν καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἀστεφανώτους εἰςαγαγεῖν ἐν τῷ προαγῶνι καὶ δακρῦσαι τὸν δῆμον.* Auch wenn diese Nachricht problematisch sein sollte, ist doch der Vorgang der Wirklichkeit gemäfs geschildert. Auf diesen Akt bezieht sich auch Plato Symp. 194 A: *ἐπιλήσμων μέντ' ἂν εἴην, ὦ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ κτλ.*, eine Stelle, die man nicht verstanden hat. Ebendaher entnahm Aristophanes das Motiv zu seinem Proagon.

88) Auf keinen Fall fand ein wirklicher Agon statt; denn dadurch wäre ja dem Urtheile über die gesammte Leistung vorgegriffen worden. Der Ausdruck *προαγών* erheischt diese Deutung keineswegs. Auch darf man diese Schaustellung nicht verwechseln mit der Prüfung der Schauspieler, die, soweit sie überhaupt stattfand, mindestens einen Monat vorher vorgenommen ward.

89) Dies beweist auch die Stelle aus Platos Symposion; denn Agathon hat seine erste Tetralogie eben an den Lenäen gegeben. Alle jene Nachrichten beziehen sich auf den Proagon der tragischen Chöre. Wenn dieselbe Einrichtung auch für die Komiker bestand, so war der Act jedenfalls ein ganz gesonderter. Auch werden in einer Inschrift Ephem. Archaeol. Nova 1862, I 220 mehrere Proagone unterschieden; der Agonothet wird belobt, weil er *ἐπετέλεσε τοὺς προαγῶν(ας) τοὺς ἐν τοῖς ἱεροῖς κατὰ τὰ πάτρια.*

Die Zuschauer konnten unmöglich den ganzen Tag nüchtern im Theater ausharren. Dafs man vorher ein Frühstück zu sich nahm, ist selbstverständlich; allein dies reichte nicht aus. Wenn Philochorus berichtet, in der älteren Zeit habe man während der Spiele Wein und Naschwerk herumgereicht, so erscheint dies sehr befremdlich.[90]) Vielmehr wird man immer eine Pause gemacht haben; so konnte, wer wollte, ein zweites Frühstück einnehmen. An den grofsen Dionysien, wo man mit der Komödie begann, trat die Pause zeitig ein; an den Lenäen folgt das Frühstück erst spät, weil hier die Tetralogie vorangeht.[91]) Darauf zielt der Scherz in den Vögeln des Aristophanes[92]): wer Flügel hat, braucht nicht zu warten, bis die Pause eintritt, sondern er kann, wenn er sich an dem Spiel der Tragöden langweilt, jeder Zeit davoneilen[93]), so lange er will, frühstücken und dann zurückkehren, um dem komischen Chore zuzuschauen. Aristophanes' Vögel sind an den grofsen Dionysien gegeben, aber der vorausgesetzte Fall pafst nur auf die Lenäen, wo die Komödie den Beschlufs machte.

Dafs an jedem Spieltage immer nur eine Komödie aufgeführt

90) Philochorus bei Athen. XI 464 F: *Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν* (dies ist richtig, und dafür bedurfte es kaum der Berufung auf Pherekrates), *παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο* (dies ist offenbar nur eine Sage), *καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον πίνειν καὶ διηγωνισμένοις ὅτ' ἐξεπορεύοντο ἐνέχεον πάλιν.* Auch dies ist begründet, dafs man die Choreuten vor ihrem Auftreten und nachher mit dem Nöthigen versorgte. Wohl aber versahen sich die Zuschauer mit Naschwerk; darauf geht die treffende Bemerkung des Aristot. Eth. Nik. X 5, 1175 B 12: *οἷον καὶ ἐν τοῖς θεάτροις οἱ τραγηματίζοντες, ὅταν φαῦλοι οἱ ἀγωνιζόμενοι ὦσι, τότε μάλιστ' αὐτὸ δρῶσι.*

91) Das *ἄριστον* ist eben hier wie bei den Soldaten im Felde an keine bestimmte Zeit gebunden, sondern richtet sich nach den Umständen.

92) Aristoph. Vögel 786 ff.

93) Für die Aufrechterhaltung der Ordnung im Theater sorgten *ῥαβδοφόροι*, Schol. Aristoph. Pac. 733. Sie sind in dem Bilde (Wieseler Theatergebäude IV 6) auf der Thymele neben dem Flötenspieler postirt (diese Figuren sind nicht als Kampfrichter zu betrachten). Offenbar durfte man nicht nach Belieben während des Schauspieles das Theater verlassen; auch darüber hatten wohl die Stabträger zu wachen. In der Zeit des Demosthenes führt auch der Rath eine gewisse Aufsicht über die Ordnung im Theater (*εὐκοσμία*), wie die Inschrift aus Ol. 109, 2 im Philistor I 190 [CIA. II 1, 114] beweist, wozu wohl die Händel des Midias den Anlafs gegeben hatten.

wurde, bezeugt Aristophanes.[94]) Es wurden eben an jedem Tage sowohl Tragödien als Komödien gegeben; der Ernst wechselte mit dem Scherze ab. Aber die Folge war an den Festen verschieden. An den Lenäen gingen, wie schon erinnert wurde, die Tragödien voraus, dann folgte die Komödie. An den grofsen Dionysien eröffnete der komische Chor das Spiel, nachher trat der tragische auf; ebenso im Theater des Piräeus.[95])

Am letzten Tage erfolgte offenbar noch die Verkündigung der Preise, welche den Schlufs der Festfeier bildete.[96]) An den grofsen Dionysien fand unmittelbar nachher eine Volksversammlung im Theater statt[97]), wo jeder, der an dem Feste mitgewirkt und zu einer Be-

94) Aristoph. Ekkles. 1158. Wenn Aristophanes Vögel 787 von *χοροὶ τραγῳδῶν*, die an einem Tage auftreten, redet, so ist dies ganz zutreffend; für eine Tetralogie waren eben vier Chöre erforderlich.

95) Gesetz des Euegorus bei Demosth. Mid. 10. Hier werden eben die tragischen und komischen Chöre in der Folge genannt, wie sie an den einzelnen Spieltagen der verschiedenen Feste auftraten. Wenn Xenophon Oecon. 3, 7 sagt: *νῦν δ' ἐγώ σοι σύνοιδα ἐπὶ μὲν κωμῳδῶν θέαν καὶ πάνυ πρωῒ ἀνισταμένῳ καὶ πάνυ μακρὰν ὁδὸν βαδίζοντι καὶ ἐμὲ ἀναπείθοντι προθύμως συνθεᾶσθαι*, kann man dies auf die grofsen Dionysien, oder wenn man lieber will, mit Rücksicht auf *μακρὰν ὁδόν* auf eine ländliche Feier beziehen; verkehrt ist es, wenn man hier neben den Komödien auch die Erwähnung der Tragödien verlangt hat. Die Ekklesiazusen des Aristophanes sind offenbar an den Lenäen gegeben; denn es wird auf die unmittelbar darauf folgende Abendmahlzeit hingewiesen. Da die Frösche gleichfalls an den Lenäen aufgeführt wurden, sind die Worte des Chores 377 *ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως* (die man mit sehr verfehlten Aenderungen bedacht hat) vollkommen zutreffend. Es ist das eigentliche *ἄριστον* (das zweite Frühstück) gemeint, wofür der Choreg zu sorgen hatte, obwohl natürlich auch die Schauspieler, die gleich am Morgen auftraten, nicht nüchtern waren. Darauf geht die Anekdote bei Hierokles Philogelos 226, wo ein Schauspieler von den Agonotheten vor dem Auftreten einen Imbifs begehrt, damit er nicht eines Meineides sich schuldig mache, wenn er nachher auf der Bühne die Worte sprechen müsse: *ἠρίστησα νὴ τὴν Ἄρτεμιν μάλ' ἡδέως.* Völlig verfehlt ist die Ansicht einiger Neueren, als habe man Komödien und Tragödien neben einander in verschiedenen Theatern gegeben.

96) So schwierig auch bei der beschränkten Zeit dies sein mochte, konnte man doch die Abstimmung der Preisrichter und die Verkündigung des Urtheils nicht hinausschieben, da gleich am nächsten Tage die gesetzlich vorgeschriebene Volksversammlung gehalten werden mufste.

97) Auf diesen Tag fallen die *Πάνδια*, und gleich nachher trat man zur Volksversammlung zusammen; in dem Gesetz bei Demosth. Mid. 8 ist *τῇ ὑστεραίᾳ τῶν Πανδίων* eine unzulässige Aenderung statt *ἐν Πανδίονι*; es mufs, wie Demosthenes selbst bezeugt, *μετὰ τὰ Πάνδια* heifsen.

schwerde Anlafs gegeben hatte, die nicht bereits durch eine Geldbufse beseitigt worden war, belangt werden konnte.[98]) Auch der Dichter, der zum Volke sprach, war nicht nur moralisch für das, was er sagte, verantwortlich, sondern man konnte ihn auch wohl eben in dieser Versammlung zur Rechenschaft ziehen.[99]) Eine ähnliche Einrichtung dürfen wir auch bei den Lenäen voraussetzen.[100])

IV

Als Local für die dramatischen Vorstellungen ward in der älteren Zeit an den Lenäen der dem Dionysus geweihte Bezirk[101]), an den grofsen Dionysien der Marktplatz benutzt.[102]) Die höchst einfachen Einrichtungen wurden jedes Mal für die Festfeier getroffen. Der Mittelpunkt war der Altar des Gottes.[103]) Um diesen stellt sich der Das Theater zu Athen.

98) S. Demosth. Mid. 8 ff. Der Vers des Eupolis fr. 30 Com. II 1, 518: *ἄνδρες λογισταὶ τῶν ὑπευθύνων χορῶν* geht entweder auf die Preisrichter oder das Publikum.

99) Nach Aristoteles Rhet. III 15 p. 1416, 31 ff. warf Euripides dem Hygiänon, der dem Eide des Dichters den Glauben absprach, weil er im Hippolytus den Meineid vertheidigt habe, vor, dafs er nicht recht thue, *τὰς ἐκ τοῦ Διονυσιακοῦ ἀγῶνος κρίσεις εἰς τὰ δικαστήρια ἄγοντα· ἐκεῖ γὰρ αὐτῶν δεδωκέναι λόγον ἢ δώσειν, εἰ βούλεται κατηγορεῖν.* Wenn Kleon gegen Aristophanes eine Beschwerde beim Rathe anbrachte, so war dies wohl ein ungewöhnliches Verfahren.

100) Darauf geht wahrscheinlich ein Beschlufs vom elften Gamelion (entsprechend der späteren Verlegung des Festes), in der Volksversammlung *ἐν θεάτρῳ* gefafst, in einer die Feier der Dionysien betreffenden Angelegenheit (die Ephebeninschrift I, 65, Verh. der Würzburger Phil.).

101) Photius: *Λήναιον, περίβολος μέγας Ἀθήνησιν, ἐν ᾧ τοὺς ἀγῶνας ἦγον πρὸ τοῦ θέατρον οἰκοδομηθῆναι.* Aehnlich Hesychius *ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών.*

102) Photius und Timäus Plat. Glossar unter *ὀρχήστρα,* aufserdem Photius und Hesychius: *ἴκρια, τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας, πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον.* Nur wenn man für jede Festfeier ein verschiedenes Local annimmt, löst sich der scheinbare Widerspruch in den Angaben der Grammatiker (s. A. 53). Natürlich wurden *ἴκρια* auch im Lenäon jedes Mal aufgeschlagen. Der Vers eines Komikers bei Photius *ὀρχήστρα* (fr. an. 226 Com. IV 658) gehört zu einer Parabase in Eupolideischen Versen: *εἰς τὴν ὀρχήστραν· ἔτι γὰρ τὴν θέαν ᾤκειτ' ἐκεῖ.* Hier ward eine Theateranekdote aus alter Zeit berührt, die sich auf die tragischen Chöre bezogen haben mufs; denn für die Komödie war das Lenäon bestimmt.

103) Dies ist die sogenannte *θυμέλη*, eigentlich der Altar (Aesch. Schutzfl. 666), dann in weiterem Sinne der freie Raum vor dem Tempel, wo der Altar errichtet war, so Eurip. Ion 46. 114. So nannte man auch hier sehr bald den Raum um den Altar des Dionysus oder die Orchestra *θυμέλη*, so schon Pratinas

Chor auf; der geebnete Raum, welcher für die Reigentänze des Chores bestimmt war, heifst daher Orchestra. Für den Schauspieler war ein erhöhtes hölzernes Gerüst errichtet[104]); so war derselbe für jedermann sichtbar und leicht verständlich. Dahinter war ein Zelt, wo der Schauspieler sein Kostüm anlegte.[105]) So ward auch das Auf- und Abtreten der handelnden Personen schicklich vermittelt. Für die Zuschauer waren Brettergerüste bestimmt[106]); wer hier keinen Platz fand, suchte in der Nachbarschaft einen passenden Standpunkt zu gewinnen.[107])

bei Athen. XIV 617 C *ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν.* Das Wort, dessen Bedeutung im Laufe der Zeit mehrfach modificirt ward, ist von Alten und Neuen nicht selten mifsverstanden.

104) Dies Gerüst hiefs *ὀκρίβας* (s. die alten Lexikographen) und ist das später sogenannte *λογεῖον*, wofür man auch später den alten Ausdruck *ὀκρίβας* zuweilen anwenden mochte. Erst im jüngeren Sprachgebrauche ist *ὀκρίβας* der Cothurn der tragischen Schauspieler. Auf die Bühne der ältesten Tragödie würde die Notiz des Photius u. a.: *τραγικὴ σκηνή· πῆγμα μετέωρον, ἐφ' οὗ ἐν θεῶν σκευῇ τινες παριόντες ἔλεγον* passen, da die Handlung sich meist im Gebiete der Götter bewegte; doch ist auf solche Bemerkungen wenig Verlafs. Auf die Anfänge der dramatischen Poesie noch vor Thespis weist Pollux IV 123 hin: *ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.*

105) *Σκηνή.* So pflegten noch später herumziehende Schauspieler auf dem Marktplatze griechischer Städte ihre Zelte aufzuschlagen, Plato Leg. VII 817 C: *σκηνάς τε πήξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους.* Dionysius der Aeltere schickte nach Olympia, wo es kein Theater gab, vergoldete und mit Purpurteppichen verzierte Zelte (*σκηναί*, Dionys. Halic. de Lysia indic. c. 29 erwähnt nur ein Zelt), welche offenbar für die Schauspieler und die Darstellung der eigenen Tragödie des Dionysius, nicht für die Festgesandten (*θεωροί*) bestimmt waren (Diodor XIV 109, 1). Später seit Aufführung eines stehenden Theaters nannte man das Bühnengebäude, aber auch speciell die Bühne *σκηνή.* Aber im gewöhnlichen Leben hiefs *σκηνή* (*σκηναί*) auch ein Platz im Theater (= *θέα, θέαι*), vergl. Aristoph. Frieden 731 und 880, sowie den Titel der Aristophanischen Komödie *Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι.*

106) *Ἴκρια* bezeichnet daher den Raum für die Zuschauer, den man ursprünglich allein *θέατρον* nannte, während man später den Ausdruck auf die ganze für Schauspieler bestimmte Anlage ausdehnte. Die Bezeichnung *ἴκρια* erhielt sich auch noch, nachdem das alte Brettergerüst durch den steinernen Bau ersetzt war, Aristoph. Thesmoph. 395: *ἀπὸ τῶν ἰκρίων εἰσιέναι,* d. h. aus dem Theater heimkehren; ebenso spricht Kratinus fr. 51 Com. II 1, 192 von der *ἰκρίων ψόφησις.*

107) So ward besonders ein Pappelbaum beim Lenäon dazu benutzt. Diesen Sitz auf der Pappel erwähnte noch Kratinus fr. 38 Com. II 1, 189, indem er

Ol. 70, 1, als Aeschylus mit Choerilus und Pratinas die Erstlinge seiner Muse aufführte und ein ungewohnter Zudrang stattfinden mochte, brach das Brettergerüst zusammen. Um ähnlichen Unfällen für die Zukunft vorzubeugen, entschlofs man sich, ein festes geräumiges Theater aus Stein aufzuführen.[108]) Es ist nicht bedeutungslos, dafs gerade in dem Zeitpunkte, wo die dramatische Kunst einen höheren Aufschwung nimmt, wo insbesondere die Tragödie raschen Schrittes ihrer Vollendung entgegengeführt ward, die Athener darauf bedacht waren, statt des ärmlichen Nothbehelfes, mit dem man sich längere Zeit begnügt hatte, einen würdigen Raum für scenische Vorstellungen zu schaffen. Die bühnenkundigen Dichter werden mit ihren Erfahrungen den Architekten unterstützt haben, um einen Bau aufzuführen, welcher allen Anforderungen entsprach. Dieses Theater, von dem noch jetzt ansehnliche Reste erhalten sind[109]), lag am südlichen Abhange des Burgfelsens. Diese Oertlichkeit bot nicht nur für die Anlage des Theaters natürliche Vortheile dar, indem Sitzreihen für die Zuschauer sich an die Abdachung des Hügels anlehnten, sondern das neue Theater grenzte auch unmittelbar an das Lenäon, das alte Heiligthum des Dionysus.[110]) Dieser Raum

der Anfänge des Lustspiels gedachte, s. Hesychius *Αἰγείρου θέα· αἴγειρος ἦν Ἀθήνησι πλησίον τοῦ ἱεροῦ* (d. h. des Dionysus im Lenäon, die Aenderung *ἰκρίου* ist unzulässig), *ἔνθα, πρὶν γενέσθαι θέατρον, τὰ ἰκρία ἐπήγνυον.* Am Markte scheinen in älterer Zeit auch Pappeln gestanden zu haben; doch scheint jene Redensart nur auf die Lenäen zu gehen.

108) Suidas II 2, 401: *Πρατίνας . . . ἀντηγωνίζετο δ' Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο' Ὀλυμπιάδος καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους· ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις*; denn offenbar ist das Einstürzen der Gerüste mit jenem Agon Ol. 70 in Verbindung zu bringen.

109) Erst Ausgrabungen der neuesten Zeit haben diese Reste aufgedeckt.

110) Pausan. I 20, 3, daher auch Vitruv V 9, 1 sagt, in Athen biete das *Liberi patris fanum* bei plötzlichem Unwetter den Zuschauern Zuflucht dar. Vielleicht ward der Raum, den man früher für die Feier der lenäischen Schauspiele verwandt hatte, ganz oder doch zum Theil bei dem Neubau benutzt. Auch das neue Theater war eine dem Dionysus geweihte Oertlichkeit; daher heifst es *τὸ Διονυσιακὸν θέατρον* (dies ist die officielle Benennung), *τ` ἐν Διονύσου θέατρον* (daher im gewöhnlichen Leben *ἐν Διονύσου*), *Διονύσιον* oder kurzweg *τὸ θέατρον.* Demosth. Mid. 55: *ἐν αὐτῷ τῷ ἀγῶνι καὶ ἐν τῷ τοῦ θεοῦ ἱερῷ.* Ob aber Inschriften, welche *ἐν τῷ τεμένει τοῦ Διονύσου* aufgestellt werden sollen, im Theater ihren Platz hatten, ist ungewifs, obwohl sie im Theater gefunden worden sind.

wurde fortan für die dramatischen Spiele sowohl der Lenäen, als auch der städtischen Dionysien benutzt.[111])

Der Theaterpächter, der ein Eintrittsgeld erhob, war verpflichtet, das Gebäude in gutem Zustande zu erhalten. Dadurch ward indes nur für das Nothwendigste gesorgt. Es war daher ein verdienstliches Werk, dafs man in der Zeit des Demosthenes sich zu einer vollständigen Restauration entschlofs. Lykurg nahm sich während seiner nach allen Seiten hin wohlthätig wirkenden Finanzverwaltung auch des Theaters an.[112]) Der steinerne Bau ward nicht nur reparirt, sondern wohl auch erweitert und verschönert. Insbesondere das Scenengebäude mag eine reichere Ausstattung erhalten haben, aber es ist irrig, wenn man meint, damals zuerst sei dieser Theil des Theaters in Stein aufgeführt worden. In römischer Zeit, wo man auch das Theater zu Athen für Gladiatorenkämpfe und ähnliche

111) Die Ausdrücke *Διονυσιακὸν θέατρον* uud *Ληναικόν* bei Pollux IV 121 sind identisch. Aristoph. Thesmoph. 1059: *Ἠχὼ . . . ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταὐτῷ χωρίῳ Εὐριπίδῃ καὐτὴ ξυνηγωνιζόμην.* Dies geht auf die Andromeda des Euripides, die sicher an den grofsen Dionysien aufgeführt wurde, während die Thesmophoriazusen den Lenäen angehören.

112) Vergl. das Psephisma des Stratokles bei Plutarch dec. or. vitt. III 5 (eine Copie dieser Urkunde ist in Athen wieder aufgefunden, s. Philol. XXIV 86): *πρός τε τούτοις ἡμίεργα παραλαβὼν τούς τε νεωσοίκους καὶ τὴν σκευοθήκην καὶ τὸ θέατρον τὸ Διονυσιακὸν ἐξειργάσατο καὶ ἐπετέλεσε*, Pausan. I 29, 16: *οἰκοδομήματα δὲ ἐπετέλεσε μὲν τὸ θέατρον ἑτέρων ὑπαρξαμένων*; doch läfst sich aus der Urkunde so wenig wie aus Pausanias mit Sicherheit schliefsen, dafs die Restauration des Theaters schon früher begonnen wurde. Hyperides in der Rede für die Söhne Lykurgs fr. 32 sagt einfach: *ᾠκοδόμησε δὲ τὸ θέατρον, τὸ ᾠδεῖον, νεώρια.* — Sehr mit Unrecht hat man auf den Theaterbau die Inschrift Ephem. Archaeol. 1858 3453 [CIA. II 1, 176] beziehen wollen, wo Lykurg Auszeichnungen beantragt, der sich um die rechtzeitige Vollendung des *στάδιον* und des *θέατρον Παναθηναικόν* verdient gemacht hat; denn es ist reine Willkür, wenn man die Worte der Urkunde umstellt: *εἰς τὴν ποίησιν τοῦ σταδίου τοῦ Παναθηναικοῦ καὶ τοῦ θεάτρου.* Es ist hier nur von den Bauten für den gymnischen und musischen Agon der Panathenäen die Rede. Das Panathenaische Theater ist nichts anderes als das von Hyperides erwähnte Odeum, gleichviel ob darunter ein Neubau oder eine Restauration zu verstehen ist (s. S. 21 A. 60). Nicht minder willkürlich hat man auf den Theaterbau eine Inschrift aus Ol. 109, 2 (Philistor I 190 [CIA. II 1, 144]) bezogen, wo der Rath belobt wird, weil er *ἐπεμελήθη τῆς εὐκοσμίας τοῦ θεάτρου.* Es handelt sich nicht um die Ausschmückung des Theaters (diese Erklärung ist sprachwidrig), sondern um die Aufrechterhaltung polizeilicher Ordnung; die bekannten Vorfälle mit Meidias Ol. 107, 2 machten eine verschärfte Aufsicht nothwendig (s. S. 31 A. 93).

Schauspiele benutzte, ward später ein Umbau vorgenommen, wodurch namentlich die Bühne bedeutend erweitert ward.[113])

Schon die einfachen Vorrichtungen, welche man früher für dramatische Spiele getroffen hatte, enthielten alle wesentlichen Elemente des Theaterbaues. Das Theater zu Athen besteht aus drei Theilen. Die halbkreisförmige Orchestra in der Mitte, für den Chor bestimmt, wird einerseits begrenzt durch die erhöhte Bühne der Schauspieler, andererseits durch die um den Halbkreis sich concentrisch erhebenden Sitzreihen für die Zuschauer. An dieser Grundform des Theaters, welche den Bedürfnissen der scenischen Darstellung entsprach, hielt man in Griechenland fest, wenn man auch im Verlaufe der Zeit Einzelnes abgeändert, Anderes hinzugefügt hat. Doch sind wir über diese Dinge nur sehr unvollkommen unterrichtet. Wenn nach glaubwürdiger Ueberlieferung der Theil der Orchestra, welcher der Bühne zunächst lag, mit einem Bretterboden bedeckt war und dies der eigentlich für den Chor bestimmte Raum war, so ist doch fraglich, ob diese Einrichtung bereits der Blüthezeit des attischen Theaters angehört.[114]) Die Bühne für die Schauspieler[115]), verhältnifsmäfsig breit, aber von geringer Tiefe und mit Holz gedielt, erhob sich mehr oder minder über der Orchestra, und durch Stufen war eine Verbindung hergestellt.[116]) Das Gebäude,

113) Damals ward auch eine neue Vertheilung der Sitzplätze vorgenommen. In der vordersten Reihe waren mehrere Sessel für die höheren Staatsbeamten wie für Priester und andere Würdenträger der religiösen Culte aufgestellt. Aber auch die folgenden Sitzreihen bis zur zwanzigsten waren meist für Priester, dann insbesondere auch für Frauen, welche priesterliche Functionen versahen, oder für einzelne, denen durch Volksbeschlufs ein Ehrenplatz eingeräumt war, bestimmt, wie die neuesten Ausgrabungen gezeigt haben. Gehört auch diese Einrichtung erst der römischen Zeit an, so sind doch die Culte, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, alt, und erst jetzt erkennt man die ungemein reiche Entwicklung des religiösen Lebens in dem alten Athen.

114) Die Beschreibung dieser Einrichtung bei Suidas II 2, 785 f. und im Et. M. *σκηνή* (vergl. Hermes VI 491) pafst eben nur auf spätere Zeiten: *ὀρχήστρα· αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ᾽ οὗ καὶ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι, εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θύειν· μετὰ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.* Auch die neuesten Ausgrabungen geben darüber keinen genügenden Aufschlufs. Auf keinen Fall aber darf man den Altar des Dionysus, die eigentliche *θυμέλη*, beseitigen.

115) Das sogenannte *λογεῖον*.

116) *κλίμακες*, Pollux IV 127.

welches den Hintergrund der Bühne bildete und den ganzen Bau abschlofs, war für die mannigfachen Bedürfnisse der dramatischen Spiele unentbehrlich; aber die ursprünglich einfache Anlage mag successiv erweitert worden sein. Für das Akustische war ausreichend gesorgt, so dafs die Stimme der Schauspieler, wie der Gesang des Chores in allen Theilen des weiten Raumes deutlich vernommen wurde. Die Sitte, den Zuschauerraum mit Segeltüchern zu überspannen, um Schutz gegen Sonne und Regen zu gewinnen, mag schon in der klassischen Zeit aufgekommen sein.[117])

Bildlicher Schmuck fehlte nicht. Gleich vorn an den Eingängen des Theaters erblickte man die Helden der Perserkriege, an der Westseite, also in der Richtung nach dem Meere zu, den Sieger von Salamis, an den östlichen Propyläen den Miltiades. Diese Bronzestatuen waren ein Werk der Perikleischen Zeit.[118]) Im Innern des Theaters waren Bildsäulen dramatischer Dichter aufgestellt. Neben den drei grofsen Tragikern fehlten auch Epigonen, wie Astydamas der Aeltere, nicht. Diesem mag zuerst eine solche Auszeichnung zuerkannt worden sein[119]), und eben dadurch ward wohl der Redner Lykurg veranlafst, die gleiche Ehre für Aeschylus, Sophokles und Euripides zu beantragen.[120]) Ebenso ward später neben manchen unbedeutenden komischen Dichtern dem Menander ein Standbild errichtet.[121]) Dagegen das Bild des Dionysus auf der Orchestra wurde

117) Wenigstens scheint im Theater des Piräeus (CIG. I 102) die *θέα ἐστεγασμένη κατὰ τὶ πάτρια* erwähnt zu werden.

118) Aristides II S. 216, indem er bemerkt, dem Miltiades gebühre eigentlich ein Platz auf dem rechten Flügel, er sollte nicht *ἀριστεροστάτης* sein. Nach dem Schol. III S. 535 war jeder Statue auch das Bild eines gefangenen Persers beigegeben. Vergl. auch Andokides de myst. 27.

119) Diog. Laert. II 43: *Ἀστυδάμαντα πρότερον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ* und zwar im Theater, s. die Paroemiographen (*Σαυτὴν ἐπαινεῖς*), noch bei Lebzeiten; er verfafste selbst das Epigramm dazu.

120) Plutarch im Leben des Lykurg § 11. Der Antrag scheint von Philinus angegriffen worden zu sein, wohl wegen eines Formfehlers (Harpokration unter *θεωρικά, Φιλῖνος ἐν τῇ πρὸς Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου εἰκόνας*, wo man den Namen des Aeschylus vermifst); aber Lykurg wird den Rechtshandel gewonnen haben, und die Statuen der drei Tragiker, welche Pausanias im Theater sah I 21, 1, sind unzweifelhaft dieselben, welche damals errichtet wurden.

121) Pausan. I 21, 1: *ὅτι γὰρ μὴ Μένανδρος, οὐδεὶς ἦν ποιητὴς κωμῳδίας τῶν ἐς δόξαν ἡκόντων.* Auf dieselbe Statue bezieht sich auch Dio Chrysostomus oder wer sonst der Verfasser der Rede ist, 31, 116. Also befand sich die Statue

immer nur während der Festtage aufgestellt. Abends wurde dasselbe von Epheben bei Fackelschein ins Theater getragen, nachdem man zuvor ein Opfer dargebracht hatte[122]), wie man auch vor Beginn der Spiele dem Dionysus ein Trankopfer weihte.[123])

Auch im Piräeus gab es ein steinernes Theater, ebenso in anderen Gemeinden Attikas; meist aber wurde nach älterer Weise ein Gerüst aufgeschlagen, was bisweilen brechen mochte.[124]) Das Theatergebäude zu Athen ward natürlich Vorbild für alle ähnlichen Anlagen. Zuerst wird man in Syrakus, nächst Athen der wichtigsten Stätte für die dramatische Poesie, ein Theater errichtet haben[125]), bald aber folgten andere Orte nach.

noch im 2. Jahrhundert n. Chr. zu Athen, und damit wird schon die Vermuthung widerlegt, dafs uns in der Marmorstatue des Menander im vatikanischen Museum das Original erhalten sei. Aufserdem war dem Menander gewifs ebenfalls eine Bronzestatue errichtet; folglich kann die römische Bildfigur nur für eine Copie gelten. Die neuesten Ausgrabungen haben die Basis der Statue des Menander zu Tage gefördert, ebenso andere mit dem Namen des Thespis, der Komiker Timostratus und Dionysius, dann eines unbekannten Diomedes. Dafs später vielen obscuren Dichtern diese Ehre zu Theil ward, deutet Pausanias an. Athenäus I 19 E erwähnt neben Aeschylus eine Statue des Eurykleides. Dies kann, wie der Zusammenhang zeigt, nicht der bekannte Staatsmann zur Zeit des Chremonideischen Krieges, sondern nur ein Gaukler oder dergleichen gewesen sein. Auf eine andere Statue eines Ungenannten bezieht sich Dio Chrysostomus 31, 116, Philistor III 385. III 564. IV 470.

122) Dio Chrysostomus 31, 121. Genaueres geben die Ephebeninschriften (Verh. der Würzb. Philol.) I 12: *εἰσήγαγον δὲ καὶ τὸν Διόνυσον ἀπὸ τῆς ἐσχάρας θύσαντες τῷ θεῷ*, und II 12: *εἰσήγαγον δὲ καὶ τὸν Διόνυσον ἀπὸ τῆς ἐσχάρας εἰς τὸ θέατρον μετὰ φωτός*, und dann wird hinzugefügt, die Epheben hätten bei dem Festzuge einen Stier geführt und dem Gotte geopfert (daraus folgt jedoch nicht, dafs die *πομπή* und *θυσία* später fiel als der Fackelzug), und II 76: *καὶ τὸν Διόνυσον συνεισήγαγεν εἰς τὸ θέατρον.* Vgl. auch Alkiphron II 3: *τὸν ἐπ'* (vielleicht *ἀπ'*) *ἐσχάρας ὑμνῆσαι κατ' ἔτος Διόνυσον.* Dafs die Epheben auch an den Dionysien im Piräeus Theil hatten, zeigt Inschrift I 13.

123) Die höheren priesterlichen Würdenträger und Beamten brachten die Libation dar, so die zehn Strategen nach Plut. Cimon c. 8. Dafs die Sitte auch später bestand, bezeugt Philostratus vit. Apoll. IV 22.

124) Plautus Curc. V 2, 46.

125) Das Theater in Syrakus, dessen Erbauer der Mimendichter Sophron nannte, ist schwerlich schon unter Hiero erbaut. Das Theater, welches Polyklet neben dem Asklepiostempel zu Epidaurus aufführte, war durch vollendete Harmonie der Verhältnisse ausgezeichnet, Pausan. II 27, 5. Wir können daraus schliefsen, dafs schon zur Zeit des peloponnesischen Krieges an diesem viel

Ausstattung der Bühne.

Die Architektur der Fronte des Scenengebäudes[126]) war während der dramatischen Aufführungen durch eine Dekoration den Blicken der Zuschauer entzogen. Diese gemalte Wand der Scenenfronte war so eingerichtet, dafs, wenn eine Veränderung des Ortes der Handlung eintrat, sich ein anderes Bild zeigte[127]); meist reichte man jedoch mit einer Dekoration aus. Da die Handlung in der Regel im Freien vor sich geht, war in der Tragödie gewöhnlich ein fürstlicher Palast dargestellt mit drei Thüren. Die mittlere oder Hauptthür führte in die fürstlichen Gemächer, die Thür rechts in die Gastzimmer, links in ein Gefängnifs[128]); aber diese Dekoration konnte mit Rücksicht auf die besonderen Verhältnisse des Stückes mit einer anderen vertauscht werden. Im Satyrdrama zeigte die Bühnendekoration meist eine waldige oder gebirgige Gegend[129]), in der Komödie ein Bürgerhaus zu Athen.[130]) Die Periakten an den beiden Seiten

besuchten Kurorte regelmäfsige dramatische Vorstellungen stattfanden. Derselben Zeit gehört auch das Theater zu Thasos an, s. Hippokrates Epid. I 2.

126) Das Bühnengebäude heifst *σκηνή*. Allein dieser Ausdruck wird in sehr verschiedener Bedeutung verwendet; speciell versteht man darunter die Fronte dieses Gebäudes, dann die Bühne (*λογεῖον, προσκήνιον*), endlich aber auch die Dekorationswand.

127) Wie in den Eumeniden des Aeschylus.

128) Pollux IV 124: *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασίλειον ἢ σπήλαιον ἢ οἶκος ἔνδοξος ἢ πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος· ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον· ἡ δὲ ἀριστερὰ ἢ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον ἢ ἱερὸν ἐξηρημωμένον ἢ ἄοικός ἐστιν· ἐν δὲ τραγῳδίᾳ ἡ μὲν δεξιὰ θύρα ξενών ἐστιν, εἱρκτὴ δὲ ἡ λαιά.* Diese Beschreibuug der Dekorationswand ist weder klar noch erschöpfend, was auch bei der Fülle der wechselnden Details nicht möglich war. Vitruv V 7, 8 drückt sich ganz allgemein aus: *uti mediae valvae habeant ornatus aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia.* Ein Gastgemach erfordert die Scene der Alkestis des Euripides, ein Gefängnifs die Antigone des Sophokles. Vor dem Königshause fand sich ein Altar; auch Götterbilder und anderer Schmuck fehlte nicht, wie die tragischen Dichter wiederholt andeuten. Im Ajas und wo sonst die Handlung im Feldlager vor sich geht stellte die Dekorationswand Zelte dar, in den Eumeniden erst das delphische Heiligthum, dann den Tempel der Athene auf der Burg zu Athen; auch der Ion des Euripides spielt vor dem delphischen Tempel; im Philoktet des Sophokles war eine Felsengrotte, im Oedipus auf Kolonos der heilige Hain dargestellt.

129) Vitruv V 8, 1.

130) Vitruv V 8, 1. Oefter waren zwei Nachbarhäuser dargestellt oder auch wohl neben dem Hause ein Stall, eine Werkstatt und dergl., s. Pollux IV 125. Vor dem Hause durfte der Altar des Apollo (*ἀγυιεύς*) nicht fehlen, auf den die

der Bühne vervollständigten die Dekoration.[131]) Da sie beweglich waren und auf jeder Fläche ein anderes Bild darstellten, leisteten sie besonders bei Veränderung des Ortes gute Dienste. Neben den Periakten führten zwei Zugänge auf die Bühne[132]), welche für diejenigen Personen bestimmt waren, die entweder aus der Stadt oder Fremde kamen.

Wie das Leben des hellenischen Volkes durchgehends den Charakter der Oeffentlichkeit zeigt und die Kunst eben nur ein treues Abbild dieser Zustände ist, so beruht auch das Trauerspiel und die alte Komödie[133]) auf der Voraussetzung, dafs die Handlung vor aller Augen, nicht in geschlossenen Räumen stattfindet. Wie sorgsam aber auch die dramatischen Dichter bei dem Entwurfe ihrer Arbeit darauf Rücksicht nehmen mochten, so waren sie doch zuweilen genöthigt, wegen der eigenthümlichen Natur der Sache oder aus conventionellen Rücksichten einen Vorgang ins Innere des Hauses zu verlegen. Dazu diente eine besondere Vorrichtung, das sogenannte Ekkyklema.[134]) Ein Stück der Dekorationswand ward zur Seite geschoben, und nun zeigte sich den Blicken der Zuschauer eine Art kleiner Bühne, welche das Innere des Hauses und was darin vor sich ging unmittelbar zur Anschauung brachte. Die Tragödie hat

Komiker mehrfach hinweisen. Die alte Komödie zeichnet sich durch reiche Mannigfaltigkeit der Scenerie aus.

131) Die περίακτοι waren dreiseitige Prismen, die gedreht werden konnten; jede Fläche war mit einer gemalten Dekoration oder einem gewirkten Teppich bedeckt, Pollux IV 126. 131, Vitruv V 7, 8.

132) Pollux IV 126. Darauf gehen auch die Worte des Vitruv V 7, 8: *secundum ea loca* (d. h. wo die Periakten sich befinden) *versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a fora, altera a peregre aditus in scaenam.* (S. unten S. 45 A. 147.) Es gilt dies natürlich nicht nur für das Auftreten, sondern auch für den Abgang der Schauspieler.

133) Für das griechische Drama war dies schon deshalb eine Nothwendigkeit, weil sich nur so die Verbindung mit dem Chore aufrecht erhalten liefs. Die Komödie, welche später auf den Chor verzichtet und sich auf Vorgänge des häuslichen Lebens beschränkt, hält nichts desto weniger diese Ueberlieferung alle Zeit fest.

134) Pollux IV 128, Schol. Aristoph. Acharn. 408. Die Maschine ruht auf Rädern, um sie bequem vorwärts und rückwärts bewegen zu können; denn schon um dem Bilde, welches man den Zuschauern zeigen wollte, die nöthige Beleuchtung zu geben, war ein Vorschieben dieser Bühne nothwendig. Daher sagt auch Aristoph. Thesmoph. 265: εἴσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσκυκλησάτω, und dies ist auch in der Bezeichnung ἐκκύκλημα ausgedrückt.

von diesem Mittel sehr wirksamen Gebrauch gemacht.[135]) Noch häufiger und in freiester Weise mag die alte Komödie sich des Ekkyklema bedient haben[136]), wenn aus den Lustspielen des Aristophanes ein Schlufs auf die anderen gestattet ist.

Da Göttererscheinungen in der Tragödie häufig vorkommen, bedurfte es einer Vorrichtung, um eine Gottheit oder einen Heros schwebend darzustellen.[137]) Aber auch andere Bühnenfiguren treten

135) Im Agamemnon des Aeschylus zeigte das Ekkyklema die Klytämnestra mit dem blutigen Schwerte neben den Leichen des Gatten und der Kassandra. Ein nicht minder ergreifendes Bild bot das folgende Drama, die Choephoren, dar, wo Orestes, das Gewand, unter welchem einst Klytämnestra den Agamemnon erschlagen hatte, in der Hand haltend, vor seinen Füfsen die Leichen der Mutter und des Aegisthus, sichtbar wird. Ob auch in dem dritten Stücke der Trilogie das Ekkyklema in Anwendung kam, ist unsicher; die Worte des alten Erklärers (Schol. Eum. 64) lassen auch eine andere Auffassung zu. Auch Sophokles und Euripides (dieser Dichter, wie es scheint, seltener) haben von diesem Mittel Gebrauch gemacht.

136) Bei Aristophanes finden wir eine Anzahl völlig gesicherter Beispiele des Ekkyklemas, und zwar werden die Dinge hier mit genialer Freiheit behandelt, indem die Personen, welche auf der Bühne stehen, mit denen, welche durch das Ekkyklema sichtbar werden, ungehindert verkehren, als befänden sie sich auch im Innern des Hauses, wie Dikäopolis mit Euripides in den Acharnern. Noch gröfsere Kühnheit zeigt sich in den Thesmophoriazusen; waren auch die alten Erklärer uneins, ob dort das ἐκκύκλημα oder die ἐξώστρα (Pollux IV 127) zur Verwendung kam, so ändert dies nichts; denn die ἐξώστρα kann eine ganz ähnliche Maschinerie gewesen sein.

137) Pollux IV 128. Es gab offenbar verschiedene Flug- und Hebemaschinen; aber die Verschiedenheit des Namens deutet nicht nothwendig auf Verschiedenheit der Vorrichtung hin. Der gewöhnliche Name ist μηχανή, ein Apparat, durch den eine Bühnenperson schwebend über der Bühne gehalten wurde. Dies wurde durch eine Drehung oder Wendung bewirkt, daher der Ausdruck στρέφειν von der Maschine gebraucht wird: daher brachten auch alte Grammatiker den Ausdruck καταστροφὴ τοῦ δράματος, d. h. der Ausgang des Drama, irriger Weise damit in Verbindung, weil der Schlufs der dramatischen Handlung häufig durch den ϑεὸς ἀπὸ μηχανῆς herbeigeführt wird, s. Suidas I 1,632 ἀπὸ μηχανῆς [Bernhardy καταστολήν]. Identisch mit der μηχανή sind offenbar die αἰῶραι; denn die Beschreibung bei Pollux IV 131 stimmt vollkommen mit der Schilderung der μηχανή IV 128, nur dafs er hier ϑεοὺς καὶ ἥρως noch durch den Zusatz Βελλεροφόντας ἢ Περσέας erläutert. Der Krahn (γέρανος), der in der Psychostasie des Aeschylus zur Anwendung kam, war wohl auch nichts anderes als die gewöhnliche μηχανή. Ebenso ist die κράδη der Komödie identisch (mit diesem volksmäfsigen Ausdruck wird ein Komiker die Maschine benannt haben). Aristophanes macht davon im Frieden Gebrauch, wo Trygäus ein Seitenstück

zuweilen auf einem höheren Standpunkte auf[138]), wie der Wächter im Agamemnon des Aeschylus und Antigone in den Phönissen des Euripides. Ebenso fehlten Versenkungen nicht, um Geistererscheinungen vorzuführen.[139]) Donner und Blitz nachzuahmen verstand der Theatermaschinist recht wohl.[140])

Anfangs begnügte sich das Drama offenbar mit einfachen Mitteln; war auch der Scenenschmuck für jede Gattung der dramatischen Poesie verschieden und dem besonderen Charakter entsprechend, so begnügte man sich doch mehr mit symbolischen Andeutungen der Oertlichkeit. Erst seit der Erbauung eines stehenden Theaters ward auch die Dekoration der Bühne reicher.[141]) Man wufste

zu dem Bellerophon der Tragödie bildet. Das *στροφεῖον* (nach Pollux IV 132: *τοὺς ἥρως ἔχει τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας ἢ τοὺς ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελευτῶντας*) war gewifs ähnlich construirt und unterschied sich nur durch seine abweichende Bestimmung und Stelle von der eigentlichen *μηχανή*. Diese war über der linken Periakte angebracht, das *στροφεῖον* wohl über der rechten; ein bestimmtes Zeugnifs fehlt, denn Schol. Lukian IV S. 226: *μηχανῶν δύο μετεωριζομένων ἢ ἐξ ἀριστερῶν θεοὺς καὶ ἥρωας ἐνεφάνιζε* ist unvollständig. Wesentlich verschieden ist das *θεολογεῖον*, eine schwebende Bühne, wohl in der Mitte der Bühne angebracht, hinreichend stark und geräumig, um in der Psychostasie des Aeschylus eine ganze olympische Götterversammlung zu tragen. Sie war vielleicht eigens für diese Tragödie angefertigt und hat sicherlich in der jüngeren Tragödie keine Anwendung mehr gefunden. Der Chor der Okeaniden im Prometheus erscheint mit seinen Flügelwagen auf der linken Periakte, denn die *μηχανή* war dafür zu schwach; auch bedurfte man derselben, um den Okeanos auf seinem Flügelrosse einzuführen. Götter erscheinen übrigens nicht immer in der Luft, sondern ausnahmsweise auch auf der Bühne, und es ist nicht immer leicht, eine Entscheidung zu treffen, wie z. B. im Prologe des Ajas.

138) Pollux IV 129 nennt *σκοπή* (Warte), Mauer, Thurm, *φρυκτώριον* (eigentlich Leuchtthurm, dies geht vielleicht auf den Prolog des Agamemnon) und *διστεγία* (diese bezieht er auf die Phönissen). In der Komödie leistet besonders das flache Dach des Hauses diesen Dienst.

139) Wie in den Persern des Aeschylus, aber auch wohl in der Komödie (vgl. die *Δῆμοι* des Eupolis Com. II 1, 455 ff.). Auch Flufsgötter oder die Erinnyen, wenn sie aus der Tiefe der Erde emporstiegen, wurden so vorgeführt, Pollux IV 132.

140) *Κεραυνοσκοπεῖον* und *βροντεῖον* Pollux IV 130. Ueber den *μηχανοποιός* vgl. Aristophanes Frieden 173.

141) Aeschylus, dann aber auch Sophokles haben sich um die Einführung der *σκηνογραφία* verdient gemacht; ein tüchtiger Künstler, der Maler Agatharchos (Vitruv VII praef. § 11) widmete ihnen seine Dienste; später mag Apollodorus, mit dem Zunamen *σκιαγράφος*, sich mit der Bühne und der Dekoration beschäftigt haben.

sehr wohl die Vortheile zu würdigen, welche eine möglichst vollständige Vergegenwärtigung der Handlung darbietet, aber man ging nicht darauf aus, durch täuschende Illusion blofs die äufseren Sinne zu befriedigen. Manches war nur angedeutet, anderes ergänzte die lebhafte Einbildungskraft theilnehmender Zuschauer. Es gilt dies besonders von der alten Komödie, die bei einer entschiedenen Richtung auf das Phantastische doch niemals über so reiche Mittel wie die Tragödie verfügte.

Die Ausstattung der Bühne war mannigfaltig genug, um die verschiedensten scenischen Darstellungen möglich zu machen. Zumal die Tragödien des Aeschylus, der immer neue dramatische Bilder vorführte und auf würdige Ausstattung Werth legte, nahmen die Maschinerie des Theaters vielfach in Anspruch. Bei Sophokles mufs alles viel einfacher gewesen sein[142]), wie überhaupt der äufsere Prunk, den die alte Tragödie nicht verschmäht hatte, später mehr und mehr ermäfsigt wird, sicherlich zum Vortheile der Kunst, da solche äufsere Zuthat nur zu leicht den Sinn der Zuschauer von dem tieferen poetischen Gehalte ablenkt. Leere Schaugepränge, grofsartige Processionen auf der Bühne und dergleichen, sind den Griechen in der klassischen Zeit unbekannt, während die Römer daran vorzugsweise Wohlgefallen fanden.

Rechts und links im Theater.

Ob der Chor von der rechten oder linken Seite her in die Orchestra einzog, ob ein Schauspieler durch den rechten oder linken Seiteneingang die Bühne betrat[143]), war nicht gleichgültig. Die Bühnenpraxis verknüpfte mit jedem dieser Zugänge eine bestimmte Bedeutung, und der Zuschauer, der mit dieser einfachen Symbolik vertraut war, wurde dadurch in den Stand gesetzt, sich augenblicklich über die Voraussetzungen der dramatischen Handlung zu orientiren. Die linke Seite weist auf Stadt und Hafen, die rechte auf das Land und die Fremde hin. Man unterschied also sofort, ob einer aus der Nähe oder Ferne kommt. Diese conventionelle Ortsbezeichnung, welche von der attischen Bühne ausgeht, hat allgemeine Geltung erlangt.[144]) Wenn man auf der Bühne des attischen Theaters stand

142) Euripides kehrt in einzelnen Dramen, wie z. B. in den Schutzflehenden, wie es scheint, wieder zu der Weise der älteren Tragödie zurück.

143) Die beiden Eingänge zur Orchestra heifsen εἴσοδοι schlechthin (Aristophanes), die Seiteneingänge der Bühne εἴσοδοι εἰς σκηνήν.

144) Diese Ausdrücke links und rechts gehören der Bühnenpraxis an,

und das Gesicht nach dem südlichen Abhange der Akropolis und dem Zuschauerraume richtete, hatte man zur Linken die Stadt Athen und den Hafen, zur Rechten die Landschaft. Wenn der Chor aus der Heimath kommt, so tritt er von der Linken auf[145]), kommt er aus der Fremde, so wird der rechte Eingang benutzt. In der Tragödie, wenigstens bei Sophokles und Euripides, ist die erste Form des Einzugs die gewöhnliche, weil diese Dichter den Chor in der Regel aus den Bewohnern des Ortes bilden, wo eine Handlung vor sich geht.[146]) Ebenso verhält es sich mit dem linken und rechten Seiteneingange der Bühne.[147]) Der Bote, der das meldet, was sich im Innern des Hauses ereignet, tritt auf der linken Seite auf, während der Bote, welcher über das, was sich aufserhalb zugetragen hat, berichtet, von rechts nach links geht.[148]) Die rechte Periakte stellt Bilder aus der Landschaft, die linke aus Stadt und Hafen dar[149]) und dient zugleich in gewissen Fällen als Ersatz für die Maschine,

sind daher auch von der Bühne aus zu verstehen, und die Notizen der späteren Berichterstatter sind unter sich im Einklange.

145) Schol. Aristid. III S. 535 sagt, der Chor habe beim Einzuge die Zuschauer zur linken und die *πρῶτοι τοῦ χοροῦ* bildeten den linken Flügel, der im Chor als Ehrenplatz galt, was von der sonstigen Sitte abweicht. Dann wird noch S. 536 hinzugefügt: *ἵνα εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος (ὁ χορός).* Dies ist nicht der eigentliche Grund (sondern die besten Choreuten sollten sich den Zuschauern präsentiren), aber die Thatsache wird richtig sein. Der vorsitzende Archon hatte offenbar seinen Platz auf der untersten Stufe des ersten Keiles der Westseite, d. h. er safs auf dem rechten Flügel der Zuschauer, als dem Ehrenplatze. Dafs in der Zeit Hadrians die Sitzplätze der Archonten sich auf der entgegengesetzten Seite befanden, ist eben eine Neuerung. Der Einzug durch den linken Eingang war am gebräuchiichsten; daher richtet sich die Ordnung der Chorenten darnach.

146) Bei Aeschylus finden sich mehrfache Ausnahmen, wie z. B. in den Schutzflehenden; in den Eumeniden und im Prometheus hält der Chor keinen förmlichen Einzug in die Orchestra. Für den Chor der Komödie gilt die gleiche Norm; kommt er *ἀπὸ τῆς πόλεως*, so zieht er *διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἁψῖδος*, dagegen *διὰ τῆς δεξιᾶς ἁψῖδος*, wenn er *ἀπὸ ἀγροῦ* auftritt, s. *περὶ κωμῳδίας* IX a 14 ff. und 35 ff., X c 34 ff.

147) Vitruv V 7, 8: *secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam.* Die Stelle des Pollux IV 126 über diese *πάροδοι* ist nicht in Ordnung.

148) Der *ἐξάγγελος* geht *διὰ στοᾶς τῆς λαιᾶς*, der *ἄγγελος ἐκ δεξιῶν πρὸς λαιὸν μέρος*, wie Tzetzes sich ausdrückt. Ebenso führt nach Pollux IV 125 die rechte Thür der Dekorationswand zur Fremdenwohnung (*ξενών*).

149) Pollux IV 126.

welche Göttererscheinungen vorführte; denn auch die Maschine war auf der linken Seite angebracht.[150]) Dies ist befremdlich, da nach der herrschenden Anschauung der Hellenen die rechte Seite für glückverheifsend gilt und die Götter in der Tragödie meist als hülfreiche Wesen erscheinen; aber hier war eben die Rücksicht auf die Zuschauer mafsgebend, denen so die Götter rechtshin sichtbar wurden, wie es die volksmäfsige Vorstellung verlangte.

Vertheilung der Plätze.

Die untersten Stufen, als die besten Plätze, waren den geistlichen und weltlichen Würdenträgern vorbehalten; in dem geweihten Raume des Dionysus hatte der Priester des Gottes, wie sich gebührte, seinen Sessel gerade in der Mitte der untersten Sitzreihe.[151]) Selbstverständlich waren dem vorsitzenden Archon und denen, die ihn bei der Ordnung der Festfeier unterstützten, Ehrenplätze angewiesen. Aber auch die anderen Archonten, sowie höhere Beamte, besonders die Strategen, genossen unzweifelhaft schon in der klassischen Zeit dieses Vorrecht, ebenso Priester, wenn schon nicht in der Ausdehnung, wie später[152]), dann fremde Gesandte und andere Gäste des Staates, sowie einzelne Bürger, denen man wegen besonderer Verdienste diese Auszeichnung zuerkannt hatte.[153]) Auch den Preisrichtern wird man vorzügliche Sitzplätze zugetheilt haben. Ebenso ward den Mitgliedern des Rathes der Fünfhundert, dann im Interesse der Zucht und Ordnung den Epheben ein abgesonderter Raum angewiesen.[154]) Die übrigen Plätze waren der Bürgerschaft ohne Unterschied zugänglich; nur scheint man die obersten Sitzstufen, also die

150) Pollux IV 128: *κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος*, ebenso Schol. zu Clemens Protr. 98. Schol. Lukian IV S. 224, wo er zwei Maschinen unterscheidet, sagt *ἡ ἐξ ἀριστερῶν θεοὺς καὶ ἥρωας ἐνεφάνιζε παρευθύς.*

151) Aristoph. Frösche 297. Der mit Reliefs verzierte marmorne Sessel ist noch erhalten [CIA. III 1, 240] und gehört vielleicht der Zeit des Lykurg an, wenn schon die Schriftzüge *ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως* auf eine spätere Epoche hinweisen.

152) Die *θρόνοι* des *ἱεροφάντης* und der anderen Priester erwähnt Dio Chrysostomus 31, 121, er hat aber seine Zeit im Auge. In der Zeit des Hadrian waren, wie die Ausgrabungen gezeigt haben, die untersten zwanzig Sitzreihen vorzugsweise für das priesterliche Personal bestimmt.

153) Vielleicht ward auch berühmten Dichtern die Proedrie zuerkannt (Aristoph. Ritter 536).

154) *Βουλευτικός (τόπος)*, *ἐφηβικός*, Schol. Aristoph. Vögel 794, Pollux IV 122.

entferntesten und schlechtesten Plätze, den Metöken und Fremden zugetheilt zu haben.[155])

Der Besuch der Schauspiele war anfangs unentgeltlich. So mochten nicht wenig Unberechtigte sich zudrängen und Unordnungen entstehen, die zumal bei den gebrechlichen Brettergerüsten leicht eine wirkliche Gefahr herbeiführen konnten. Man führte daher ein Eintrittsgeld ein[156]), wahrscheinlich bei der Erbauung des steinernen Theaters Ol. 70. Der Staat verpachtete diese Einnahmen an einen Unternehmer, der zugleich das Theater in baulichem Stande zu erhalten verpflichtet war.[157]) Das Eintrittsgeld war mäfsig; man zahlte für einen jeden Theatertag zwei Obolen für seinen Platz.[158]) Gleichwohl wurde dadurch den ärmeren Bürgern der regelmäfsige Besuch der Schauspiele erschwert oder unmöglich gemacht. Man war jedoch verständig genug, eine Einrichtung, welche sich bewährt hatte, nicht aufzuheben, sondern Perikles führte wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Verdoppelung der dramatischen Spiele die Auszahlung des Theorikon ein.[159]) Jeder attische Bürger erhielt eine Drachme, die gerade für die drei Theatertage der Lenäen wie der grofsen Dionysien ausreichte. Man darf diese Spende nicht mit den übrigen Eintrittsgeld.

155) Darauf deutet Alexis in der *Γυναικοκρατία* fr. 1 Com. III 402 (also in der verkehrten Welt, wo die Frauen die Stelle der Männer einnehmen) bei Pollux IX 49: *ἐνταῦθα περὶ τὴν ἐσχάτην δεῖ κερκίδα Ὑμᾶς καθιζούσας θεωρεῖν ὡς ξένας.* Auch Aristoph. Acharn. 507. 508 deutet auf die Absonderung der Metöken von den Bürgern hin; denn an Ausschlufs der Metöken an den Lenäen ist nicht zu denken, da ja selbst die Leistung der Choregie von ihnen gefordert wurde; noch weniger darf man V. 508 als Zusatz von fremder Hand entfernen.

156) Schol. Lukian Timon 49.

157) Dieser Unternehmer heifst daher *θεατρώνης* (*θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων*). Das Theater im Piräeus war, wie die Inschrift (CIG. 102) zeigt, für 3300 Drachmen verpachtet, und auch hier hatte der Pächter vertragsmäfsig die nöthigen Reparaturen zu übernehmen. Der Gewinn des Unternehmens mag trotzdem nicht unbedeutend gewesen sein.

158) Demosth. de corona 28. Der Staat hatte natürlich den Preis festgestellt. Theuere Plätze gab es nicht. Wer das Recht der *προεδρία* besafs, zahlte nichts, aber die Rathsmitglieder und Epheben werden wohl die zwei Obolen entrichtet haben. Wenn der Staat in besonderen Fällen, wie für Gesandte, Plätze in Anspruch nahm (der Architekt wies sie auf Befehl der Behörden an, *κατανέμειν θέαν*), scheint er den Architekten dafür entschädigt zu haben, wie Demosthenes andeutet.

159) Das Theorikon wurde anfangs aufser den Dionysien nur noch an den Panathenäen ausgezahlt.

auf gleiche Linie stellen. Hier liegt keine politische Berechnung zu Grunde, sondern die humane Absicht war, jedem berechtigten Genossen des Gemeinwesens den Zutritt gerade zu den edelsten Kunstgenüssen, welche diese Feste darboten, möglich zu machen.[160]) Für den Mifsbrauch, welcher später mit den Theorikengeldern getrieben wurde, ist der Urheber dieser verständigen Mafsregel nicht verantwortlich. Dafs in Folge dieser neuen Einrichtung der Besuch des Theaters bedeutend zunahm, ist bezeugt, wie denn überhaupt das Interesse an scenischen Darstellungen sich fortwährend steigert.

Zahl der Zuschauer.

Wie viel Zuschauer das attische Theater fassen konnte, ist nicht überliefert. An den Lenäen, wo die Bürgerschaft gewissermafsen unter sich war[161]), indem nur die Fremden, welche sich dauernd in Athen niedergelassen hatten oder doch dort vorübergehend aufhielten, erschienen, war natürlich die Zahl geringer. Anders an den städtischen Dionysien, die im Frühjahr gefeiert wurden, wo die Schifffahrt wieder eröffnet ward und daher Kaufleute, wie Fremde aus allen Theilen Griechenlands sich in grofser Zahl einfanden; hier erschienen auch die Abgeordneten der attischen Bundesgenossen, um ihre jährlichen Tribute zu zahlen. Bei dieser Gelegenheit entfaltete Athen all seinen Glanz. Es war ein allgemeines nationales Fest, und mit wohlberechneter Liberalität gestattete man den Fremden ohne Ausnahme den Zutritt zu den Schauspielen. An den städtischen Dionysien dürfte die Zahl der Zuschauer durchschnittlich mindestens 30 000, wo nicht mehr betragen haben.[162]) Von der städtischen Be-

160) Diese Einrichtung pafst ganz zu der Sinnesweise des Perikles, der ein reges Interesse für Volksbildung besafs: die Vertheilung des Theorikon entsprach dem Princip der Gleichheit, und zugleich wurde im Interesse der Ordnung und Bequemlichkeit das Eintrittsgeld beibehalten. Vielleicht gab aber ein anderer die erste Anregung. Plutarch Pericl. c. 9 schreibt: *τρέπεται πρὸς τὴν τῶν δημοσίων διανομήν, συμβουλεύσαντος αὐτῷ Δημωνίδου τοῦ Οἴηθεν, ὡς Ἀριστοτέλης ἱστόρηκε.* Dieser Demonides ist ganz unbekannt; es ist wohl Damon, der Sohn des Damonides, der bekannte Musiker gemeint, der dem Perikles, obschon er einer ganz anderen politischen Richtung angehörte, doch persönlich nahe stand. Ebendeshalb wird sich aber der Einflufs des Damon nur auf das Theorikon beschränkt haben.

161) Aristoph. Acharn. 507.

162) Die Zahl der Bürger und Metöken in Attika betrug durchschnittlich 30,000; wenn nun auch niemals die gesammte erwachsene männliche Bevölkerung des Landes im Theater anwesend war, so mufste man doch auf die zahlreichen Fremden Rücksicht nehmen. Das Theater war wohl geräumig genug,

völkerung mochten nur wenige zu Hause bleiben, wenn Schauspiel war, und aus den Landgemeinden, selbst den entfernteren, fanden sich gerade an diesen Festtagen viele ein, die sonst nie zur Stadt gingen, namentlich seitdem das Theorikon eingeführt worden war.

Frauen und Kinder ausgeschlossen.

Ob auch Frauen und Kinder Zutritt zu den dramatischen Aufführungen hatten, ist eine vielverhandelte Frage. Die ganze Stellung der Frauen in Athen, sowie die Rücksicht auf eine verständige Erziehung der Jugend, die selbst ein demokratisches Gemeinwesen wie Athen nie völlig aufser Acht liefs, sprechen von vornherein gegen ihre Zulassung. Dann würde der Umfang des Theaters, so geräumig er auch war, schwerlich ausgereicht haben, da man diese Erlaubnifs doch nicht auf eine bestimmte Zahl beschränken und so ein gehässiges Privilegium schaffen durfte. Thatsache ist, dafs nirgends abgesonderte Plätze für Frauen oder Kinder erwähnt werden[163]), und eine solche Einrichtung war doch unerläfslich. Wären Frauen im Theater gewesen, so würde die alte Komödie, wo der Dichter gern die Schranken zwischen Bühne und Zuschauerraum überspringt und sich mit dem Publikum in unmittelbaren Verkehr setzt, diese ergiebige Quelle des Spafses sicherlich benutzt haben.[164])

um jene Zahl zu fassen. Daher sagt Plato Sympos. 175E, wo er von dem ersten tragischen Siege des Agathon redet, er habe sein Talent bewährt *ἐν μάρτυσιν τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις.* Dieser Ausdruck pafst eigentlich auf die grofsen Dionysien, die den Charakter einer panhellenischen Panegyris hatten, aber Plato drückt sich hyperbolisch aus; denn Agathon hatte an den Lenäen gesiegt, s. Athen. V 217Af., ein Zeugnifs, was man nicht anzweifeln darf.

163) Der Schol. Aristoph. Ekkles. 22 sagt freilich, Phyromachus habe ein Psephisma beantragt, wornach die Männer und Frauen und ebenso die Hetären wieder abgesondert sitzen sollten. Allein dies ist nur ein Autoschediasma; der Sinn der Stelle war schon den Alten dunkel, und andere lasen statt *Φυρόμαχος* vielmehr *Κλεόμαχος* (ein tragischer Schauspieler). Wenn Alkibiades als Choreg (*εἰσιὼν εἰς τὸ θέατρον*) auch von Frauen bewundert ward (Athen. XII 534C), so ist damit das Publikum auf der Strafse und den Dächern der Häuser gemeint.

164) Aristoph. Ekkles. 1146 werden die verschiedenen Altersklassen der Zuschauer mit den Worten *καλεῖς γέροντα*, *μειράκιον*, *παιδίσκον* bezeichnet, wobei an die Epheben zu denken ist. Ebenso wenig beweist Wolken 539: *τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως* für die Anwesenheit der Kinder; denn dies heifst nur: ein lächerlicher Anblick für Kinder. Wenn es im Frieden 966 *οὐχ αἱ γυναῖκες γ' ἔλαβον* heifst, so ist mit klaren Worten gesagt, dafs die Frauen nicht im Theater, sondern zu Hause sind. Dafs im Theater zu Athen später zahlreiche Plätze für Priesterinnen und Jungfrauen, wie die Hersephoren, bestimmt waren, ist erst

Wenn man gemeint hat, die Theilnahme der Frauen sei auf die Tragödie zu beschränken[165]), so erscheint auch dieser vermittelnde Versuch nicht glücklich, wenn man bedenkt, dafs an demselben Tage in unmittelbarer Folge Lustspiele und Trauerspiele aufgeführt wurden. Es ist nur ein Mifsbrauch, wenn in der Zeit des Plato und später nicht nur einzelne Frauen und Kinder mitbrachten, sondern sogar Sklaven oder Freigelassene den dramatischen Aufführungen beiwohnten.[166])

V

Διδάσκαλος. Der Dichter, welcher ein Drama zur Aufführung bringen wollte, meldete sich beim Archon. Dieser entschied ganz nach eigenem Ermessen, und für einen jüngeren Mann, der sich noch nicht bewährt hatte, mochte es nicht leicht sein, einen Chor zu erhalten[167]), wurde

in der Zeit der römischen Herrschaft aufgekommen. Unter den Sesseln der vordersten Reihe sind nur zwei Frauen angewiesen; der eine trägt den Namen der Athenion, Priesterin der Athene (die in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. lebte [CIA. III 1, 282]), der andere hat die Aufschrift ἱερείας Ἡλίου, wahrscheinlich der gleichen Zeit angehörend [CIA. III 1, 313].

165) Wenn dem Euripides bei Aristophanes Frösche 1050 ff. vorgeworfen wird, er habe auf die Frauen nachtheiligen Einflufs ausgeübt, so folgt daraus nicht, dafs sie im Theater seine Tragödien aufführen sahen, sondern dafs sie seine Stücke lasen.

166) Plato Gorg. 502 D nennt geringschätzig das Publikum der Dichter im Theater: δῆμον παίδων τε ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων. Dafs er aber nur factische Zustände schildert, nicht von einem Rechte die Rede ist, beweist schon die Erwähnung der δοῦλοι. Man vergleiche auch Leg. II 658 D und VII 817 C. Bei wachsender Zuchtlosigkeit mögen eben besonders Hetären sich eingedrängt haben; daher mag der Spottname θεατροτορύνη (Athen. IV 157 A) rühren. Theophrast Char. c. 9 schildert den Geizigen, der für seinen Gastfreund einen Platz im Theater nimmt, und nicht nur selbst mit zusieht, ohne etwas zu zahlen (es ist zu lesen μὴ δοὺς τὸ μέρος καὶ αὐτὸς θεωρεῖν), sondern am anderen Tage sogar seine Kinder und den Pädagogen mitbringt. An den ländlichen Dionysien mag in dieser Beziehung von jeher gröfsere Freiheit geherrscht haben. Beachtung verdient auch eine Aeufserung des Aristot. Pol. VII 17, 9, wo er verlangt, das Gesetz solle die νεώτεροι von der Komödie ausschliefsen (πρὶν ἢ τὴν ἡλικίαν λάβωσιν, ἐν ᾗ καὶ κατακλίσεως ὑπάρξει κοινωνεῖν ἤδη καὶ μέθης κτλ.); er will also, wie es scheint, auch die Epheben ausschliefsen.

167) Der übliche Ausdruck ist χορὸν αἰτεῖν und χορὸν διδόναι, vom Dichter χορὸν λαβεῖν (ἔχειν), daher χορὸν διδόναι sprüchwörtlich gebraucht ward,

doch manchmal selbst ein anerkannter Meister zurückgewiesen.[168]) Persönliche Vorurtheile wirkten vielfach ein, und so mögen die Dichter auch aus diesem Grunde das Geschäft der Aufführung manchmal einem anderen übertragen haben, der der Gunst der Behörde sich erfreute. Ein bestimmtes Lebensalter war, wie es scheint, nicht vorgeschrieben; jedoch wird keiner gewagt haben, sich bei dem Archon zu melden, ehe er nicht berechtigt war, seine staatsbürgerlichen Rechte auszuüben.[169]) Von einer vorausgehenden Prüfung der Stücke ist keine Spur vorhanden.[170]) Bei der Komödie würde dies zu einer Art Censur geführt haben, die der Dichter sich nicht gefallen lassen konnte. Früher überwies wohl der Archon, der ein Drama angenommen hatte, dem Dichter ohne Weiteres einen Cho-

wenn man einem Redefreiheit gewährt (Plato Rep. II 383 C, Leg. VII 817 D, wo der Scholiast zu der ersten Stelle bemerkt: *παρὰ γὰρ τοῖς Ἀθηναίοις χοροῦ ἐτύγχανον κωμῳδίας καὶ τραγῳδίας ποιηταὶ οὐ πάντες, ἀλλ' οἱ εὐδοκιμοῦντες καὶ δοκιμασθέντες ἄξιοι*).

168) So mufste Sophokles einem ganz obscuren Dichter nachstehen; eine ähnliche Zurücksetzung erfuhr Kratinus (s. *Βουκόλοι* fr. 1 und 2 Com. II 1, 26 ff.).

169) Wenn ein Dichter vor dem zwanzigsten Jahre, wie z. B. Eupolis im Alter von siebzehn Jahren, sein erstes Stück auf die Bühne brachte, so hat er sicher sich eines Stellvertreters bedient. Angeblich soll ein Gesetz das dreifsigste Jahr vorgeschrieben haben; so berichtet der Schol. Aristoph. Wolken 510, der nicht, wie manche meinen, von den Komikern, sondern allgemein von dramatischen Dichtern redet. Dafs dieser Gewährsmann einer späten Zeit angehört, beweist schon der Ausdruck *δρᾶμα ἀναγινώσκειν ἐν θεάτρῳ*, und wenn er hinzufügt, Aristophanes habe damals das dreifsigste Jahr erreicht gehabt, so vergifst er der Ritter. Ein anderer Scholiast zu V. 530 [adn. p. 434 Did.] schwankt gar zwischen dreifsig und vierzig Jahren. Die Thatsachen sprechen entschieden dagegen: Aeschylus, Sophokles, Euripides sind vor dem dreifsigsten Jahre aufgetreten. Agathon war sehr jung, als er seinen Erstlingsversuch auf die Bühne brachte, in eigener Person, wie aus allem hervorgeht, und das Gleiche gilt wohl auch von Sophokles. Ebenso haben die namhaften komischen Dichter in frühem Alter sich ihrem Berufe zugewandt, wie Eupolis, Aristophanes, Antiphanes, Menander; diese haben allerdings zum Theil sich eines fremden Namens bedient. — Ebenso wenig ist die Ansicht Neuerer gerechtfertigt, Ausländer hätten keinen Chor erhalten: wie man lyrische Dichter ohne alle Ausnahme zuliefs, so auch dramatische. Ion ist wohl stets Bürger von Chios geblieben. Aber die, welche beständig für die attische Bühne thätig waren, werden in der Regel auch das Bürgerrecht erlangt haben.

170) In Rom mag dies nicht ungewöhnlich gewesen sein. Terenz mufste auf Verlangen der Behörde sein erstes Stück einem älteren bewährten Dichter vorlesen, s. Sueton vit. Ter. p. 292, 29 Roth.

regen. Später entschied darüber das Loos[171]), um so viel als möglich jede Parteilichkeit fernzuhalten. Nämlich der Choreg, der das erste oder zweite Loos zog[172]), durfte sich den Dichter wählen, und zwar fand die Verloosung mindestens einen Monat vor der Festfeier statt.[173]) Ebenso ward die Reihenfolge der dramatischen Aufführungen durch das Loos geregelt.[174])

Das mühsame Geschäft, den Chor und die Schauspieler einzuüben, übernahm der Dichter selbst.[175]) Noch Euripides kam dieser Verpflichtung nach.[176]) Die Aufführung, welche für die dramatische Poesie so wesentlich ist, konnte niemand besser als der Dichter, in dessen Geiste das Werk entsprungen war, vorbereiten und überwachen.[177]) Denn dem Dichter kommt es auch zu, sein Werk dem

171) Bei den lyrischen Chören wurde dies Verfahren beobachtet (Demosth. Mid. 13), aber das Gleiche gilt offenbar auch für die dramatischen Aufführungen. Aus Demosth. Mid. 58 darf man nicht schliefsen, dafs der Choreg sich den Dichter gewählt habe; denn *Σαννίων ὁ τοὺς τραγικοὺς χοροὺς διδάσκων*, den der *χορηγὸς τραγῳδῶν* anwirbt (*ἐμισθώσατο*), ist kein tragischer Dichter, sondern nur ein *ὑποδιδάσκαλος*.

172) Der dritte hatte natürlich keine freie Wahl.

173) Darauf deuten wohl die unklaren Worte Arg. II Demosth. Mid. hin: *παυομένης δὲ τῆς ἑορτῆς ἐν τῷ πρώτῳ μηνὶ προὐβάλλοντο οἱ χορηγοὶ τῆς μελλούσης ἑορτῆς.*

174) Aristoph. Ekkles. 1158.

175) Daher *χορὸν διδάσκειν, δρᾶμα διδάσκειν*; ebenso bezeichnet *διδασκαλία* dieses Geschäft, wird aber dann auch auf das dramatische Gebiet übertragen, und der Dichter heifst *διδάσκαλος* oder bestimmter *τραγῳδοδιδάσκαλος, κωμῳδοδιδάσκαλος*, weil er den Chor der *τραγῳδοί* oder *κωμῳδοί* einübt. Diese Worte sind ganz correkt gebildet, aber Aristophanes sagt nach dieser Analogie auch *τραγῳδοποιός, κωμῳδοποιητής, τρυγῳδοποιομουσική*, und die Attikisten lassen nur diese Formen gelten, nicht *τραγῳδιοποιός, κωμῳδιοποιός*, obwohl diese Worte regelrecht gebildet sind und bei den Späteren allgemein üblich waren. Die Ausdrücke *τραγῳδοί, κωμῳδοί* gehen eigentlich auf den Chor, aber zuweilen nennt man auch den Dichter oder den Schauspieler *τραγῳδός, κωμῳδός*. Mit *διδάσκειν* wechseln ab die Ausdrücke *εἰσάγειν δρᾶμα* (s. A. 178), ferner *καθιέναι δρᾶμα* und *κάθεσις δράματος*, was zunächst auf den Agon der Dichter zu beziehen ist, bei den Späteren auch *ἀναγιγνώσκειν δρᾶμα*, indem sie mifsbräulich die Praxis ihrer Zeit auf die klassische Epoche übertragen.

176) Plutarch berichtet, dafs Euripides dem Chore ein in mixolydischer Harmonie gesetztes Lied vortrug, und als einer der Choreuten bei dieser ernsten Melodie eine lächelnde Miene zeigte, dieses ungebildete Wesen rügte.

177) Auf den Dichter selbst gehen wohl meist auch die dramaturgischen Bemerkungen (die sogenannten *παρεπιγραφαί*) zurück, welche die nöthige An-

Publikum persönlich vorzuführen und die Darstellung auf der Bühne zu leiten. Wie das Drama aus Chorgesängen hervorgegangen ist, so war es Brauch, dafs der dramatische Dichter den Chor anführte: während der Herold seinen Namen verkündete, zog er an der Spitze der Choreuten in die Orchestra.[178]) Wie lange sich diese Sitte erhielt, wissen wir nicht; aber auch später wohnte offenbar der Verfasser eines Dramas oder wer sonst an seiner Stelle die Einübung des Stückes übernommen hatte, der Aufführung bei, um das Ganze zu überwachen und, wenn es galt, mit Rath und That beizustehen.[179])

Stellvertretung war eigentlich nicht gestattet. Wollte oder konnte ein Dichter sich nicht selbst dieser Mühe unterziehen, dann mufste er einem anderen sein Drama übergeben, der sich in eigenem Namen bei der Behörde meldete und den Chor einübte.[180]) Die Dichter der

weisung für die Aufführung des Stückes enthielten. In der Tragödie (wo übrigens nur dürftige Reste sich erhalten haben, wie Aeschyl. Eumen. 120 ff. *μυγμός, ὠγμός, μυγμός διπλοῦς ὀξύς*) könnten sie auch von späterer Hand, von einem *ὑποδιδάσκαλος*, hinzugefügt sein, aber in den Komödien des Aristophanes, wo ja in der Regel keine spätere Aufführung stattfand, rühren sie unzweifelhaft vom Dichter selbst her. Die *παρεπιγραφαί* bei Aristophanes sind, wie dies die Natur der alten Komödie mit sich brachte, weit zahlreicher, aber keineswegs vollständig überliefert.

178) Ein anschauliches Bild dieser alten Sitte giebt Aristoph. Ach. 11, wo der Herold den Tragiker Theognis aufruft: *εἴσαγ᾽ ὦ Θέογνι τὸν χορόν.* Daher der Ausdruck: *εἰσάγειν δρᾶμα* = *διδάσκειν*, wie in der Didaskalie der Aristophanischen Lysistrata: *εἰσῆκται διὰ Καλλιστράτου.*

179) Dies beweist die Erzählung von Aeschylus, der einst den heftigen Unwillen des Publikums sich zuzog und genöthigt war, am Altar des Dionysus Schutz zu suchen. Aehnliches wird mehrfach von Euripides berichtet. Auf die Anwesenheit des *διδάσκαλος* ist wohl auch Aristoph. Friede 763: *ἀλλ᾽ ἀράμενος τὴν σκευὴν εὐθὺς ἐχώρουν* zu beziehen. Deutlicher ist Demosthenes Mid. 58, wo Sannio, *ὁ τοὺς τραγικοὺς χοροὺς διδάσκων*, von einem Choregen für den tragischen Chor gemiethet war: die anderen Choregen wollten diesen *ὑποδιδάσκαλος*, dessen bürgerliche Ehre nicht makellos war, nicht zulassen, standen aber zuletzt ab, *ὡς ἐπληρώθη τὸ θέατρον καὶ τὸν ὄχλον συνειλεγμένον εἶδον ἐπὶ τὸν ἀγῶνα.*

180) Verschiedenartige Motive mögen dabei mitgewirkt haben. Mancher mochte glauben, ein anderer werde leichter vom Archon einen Chor erhalten; manche trauten sich die Fähigkeit, einen Chor einzuüben, nicht recht zu oder scheuten auch diese Mühe, daher nicht nur Anfänger aus Schüchternheit, sondern schon bewährte Dichter ihre Stücke durch andere aufführen liefsen, wie wir bei Aristophanes sehen. Diese Sitte erhielt sich auch später, obwohl es jetzt viel leichter war einen Chor zu erhalten und die Arbeit geringer, da der

alten Komödie, wie Aristophanes, haben nicht selten zu diesem Auskunftsmittel ihre Zuflucht genommen.[181]) Von den älteren Tragikern ist nichts Aehnliches bekannt[182]), nur dafs Euripides die Aufführung der Andromache, die wahrscheinlich für das Theater in Argos bestimmt war, einem Freunde übertrug.[183]) Ebenso werden nachgelassene Arbeiten der Tragiker, wie des Pratinas, Aeschylus, Sophokles, Euripides, durch ihre Angehörigen auf die Bühne gebracht. Dagegen später scheint man das Geschäft, das Drama einzuüben, meist einem Gehülfen übertragen zu haben[184]), den man wohl zunächst zuzog, wenn es galt, ältere Stücke wieder aufzuführen.

Chor, dessen Einübung die meiste Mühe machte, immer mehr reducirt wurde oder ganz wegfiel; aufserdem hatte man an dem *ὑποδιδάσκαλος* eine wesentliche Hülfe. So liefs Eubulus seine Komödien zum Theil durch den Komiker Philippus aufführen, und damit hängt auch zum Theil die fortwährende Unsicherheit des literarischen Eigenthums zusammen. Z. B. von der Komödie *Νάννιον* war es zweifelhaft, ob sie von Eubulus oder Philippus verfafst war.

181) Nicht nur Aristophanes, sondern auch Eupolis übertrug anderen dieses Geschäft. Der Autolykus dieses Dichters ward *διὰ Δημοστράτου* aufgeführt, Athen. V 216 D. Der Komiker Plato thut dies ganz gewöhnlich, und als ihn seine Zunftgenossen deshalb verspotteten, entschuldigte er sich, indem er sich mit den arkadischen Söldnern verglich, die auch für andere, nicht für sich thätig waren: auffallend ist, dafs hier die Armuth des Dichters als Beweggrund angeführt wird (*διὰ πενίαν* Suidas I 1, 738 *Ἀρκάδας μιμούμενοι*), denn dafs ein anderer dem Dichter die Ehre abgekauft habe, ist schwer zu glauben; wohl aber deshalb, weil das Geschäft des *χοροδιδάσκαλος* mit mancherlei Unkosten verknüpft war, wie z. B. der Dichter, der den ersten Preis erhalten hatte, einen Schmaus (*ἐπινίκια*), wie Agathon, zu veranstalten pflegte, dessen Kosten der empfangene Preis schwerlich deckte.

182) Wohl aber von den jüngeren, wie Aphareus, s. Plutarch im Leben des Isokrates § 47: *διδασκαλίας ἀστικὰς καθῆκεν ς' καὶ δὶς ἐνίκησεν διὰ Διονυσίου καθεὶς καὶ δι' ἑτέρων ἑτέρας δύο Ληναικάς.*

183) Dafs die Andromache nicht in Athen aufgeführt wurde, ist überliefert. Aphareus, der Sohn des Isokrates, scheint die Didaskalie regelmäfsig einem anderen übertragen zu haben (Plut. vit. X or. Isocr. § 47).

184) *Ὑποδιδάσκαλος*, Plato Ion 536 A: *ὁρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρτηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων.* Eine Gesandtschaft, welche die Corporation der Bühnenkünstler an die Amphiktyonen abordnet (Philol. 24, 539, 70 ff.) besteht aus einem *τραγῳδίας ποιητής* und vier *τραγικοὶ ὑποδιδάσκαλοι.* Ein solcher *ὑποδιδάσκαλος* ist der Sannio bei Demosth. Mid. 58. Auf den *ὑποδιδάσκαλος* mufs man wohl auch Plutarch praec. ger. reip. 17: *μιμεῖσθαι τοὺς ὑποκριτὰς πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῷ ἀγῶνι προστιθέντας, τοῦ δὲ ὑποβολέως ἀκούοντας καὶ μὴ παρεκβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὸ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων,* nicht auf den Souffleur

Der Beruf des tragischen Dichters ist von dem des Komikers völlig gesondert; die Vertreter jeder Gattung bilden einen Stand für sich.[185]) In der klassischen Zeit hat, so viel wir wissen, niemals ein Dichter sich in beiden Gebieten der dramatischen Poesie versucht.[186]) Das Lustspiel hat eben eine ganz andere Aufgabe als die Tragödie, setzt eine eigenthümliche Anlage und Geistesrichtung voraus. Wer in einer Gattung etwas Tüchtiges leisten wollte, mufste seine ganze Kraft auf dieses Ziel richten. Ebenso trat niemals ein tragischer Schauspieler in einer Komödie oder ein komischer im Trauerspiele auf.[187]) Plato hält sich genau an die wirklichen Verhältnisse, wenn er sagt, es sei nicht möglich, dafs derselbe Dichter zugleich in der Tragödie und Komödie es zur Meisterschaft bringe.[188]) Damit stimmt nicht recht der Schlufs des Symposiums[189]), wo berichtet wird, Sokrates habe bewiesen, dafs derselbe Dichter Lustspiele und Trauerspiele müsse machen können, und sowohl Agathon als auch Aristophanes hätten zuletzt diesem Satze beigestimmt. Aber wir erfahren nicht, ob dies ernsthaft gemeint war oder ob Sokrates nur mit gewohnter Schalkhaftigkeit seine dialektische Kunst handhabt. Wohl aber wenden die dramatischen Dichter, jedoch vorzugsweise die Tragiker, ihre Thätigkeit nebenbei anderen Gattungen der Poesie zu. Pratinas und Phrynichus waren mit Erfolg auch für lyrische Chöre thätig, was in dieser Zeit, wo in der Tragödie das lyrische Element noch entschieden vorherrschte, nichts Auffallendes hat. Ebenso werden auch später Dithyramben von Tragikern aufgeführt. Gelegenheitsgedichte, wie Elegien und Epigramme, haben selbst die drei grofsen Tragiker verfafst. Bekannt ist die Vielseitig-

Der Beruf des Tragikers und Komikers streng geschieden.

beziehen; doch wird auch dieser nicht gefehlt haben, und vielleicht versah eben der *ὑποδιδάσκαλος* zugleich diesen Dienst.

185) Bei Aristophanes Gerytades fr. 1 [198 Di.] werden Vertreter jeder Gattung (*ἑκάστης τῆς τέχνης*) der zu Athen gepflegten Poesie gewählt. Hier vertritt Sannyrion die Komödie, Meletus die Tragödie, Kinesias die kyklischen Chordichter.

186) Erst seit der alexandrinischen Zeit ändert sich dies. Von Kallimachus und Timon dem Sillographen, von Nikolaus aus Damaskus und dem älteren Philostratus werden Tragödien und Komödien erwähnt.

187) Plato Rep. III 395 B. Für die Choreuten gilt selbstverständlich diese Sonderung nicht; vgl. Aristot. Pol. III 3: *χορὸν ὁτὲ μὲν κωμικὸν ὁτὲ δὲ τραγικὸν ἕτερον εἶναί φαμεν, τῶν αὐτῶν πολλάκις ἀνθρώπων ὄντων.*

188) Plato Rep. III 395 B.

189) Plato Sympos. 223 D.

keit des Ion, der die verschiedensten Formen der Poesie und Prosa cultivirte. Diese Versatilität ist das charakteristische Merkmal der Sophisten, wie Hippias und Kritias, oder der Rhetoren, wie Theodektes; allein für sie war die tragische Poesie nicht eigentlich Lebensaufgabe. Viel strenger beschränkten sich die Komiker auf ihr Gebiet. Nur Hermippus schrieb Spottgedichte, eine Form, die gerade dem Lustspieldichter besonders nahe lag, und Anaxandrides, der überhaupt eine eigenartige Natur war, Dithyramben.

Produktivität.

Indem man einer bestimmt abgegrenzten Aufgabe sich mit hingebender Treue widmet, entspringt daraus jene nachhaltige Kraft der Produktion, welche die eigentliche klassische Periode kennzeichnet. Die namhaften Vertreter der dramatischen Poesie zeigen eine bewundernswerthe Fruchtbarkeit[190], und dabei war man bemüht, dem Publikum nur reife Arbeiten zu bieten. Als man später immer mehr an rasches Producieren sich gewöhnte, mufste die Gediegenheit der Arbeit nothwendig darunter leiden; es gilt dies ebenso wohl von den Leistungen der jüngeren Tragiker, wie der Lustspieldichter.

Wie jede Kunst bei den Hellenen, so hat ganz besonders die dramatische Poesie ihre herkömmlichen Satzungen und Normen, die erlernt und geübt sein wollen. Daher schlofs sich der jüngere häufig an einen älteren Dichter an, um unter seiner Leitung sich die unentbehrlichen Kenntnisse und Fertigkeiten anzueignen; aber auch wo kein so unmittelbares Verhältnifs stattfand, bildete sich der Jüngere meist nach einem anerkannten Meister des Faches, dessen Arbeiten ihm als Muster und Vorbild dienten.

Vererbung der Kunst.

Daher vererbt sich die Kunst geradezu in gewissen Familien; der Sohn wandelt dieselbe Bahn, die sein Vater mit Erfolg betreten hatte, wofür die Geschichte der tragischen Poesie bis auf Euripides zahlreiche Beispiele darbietet. Nirgends tritt diese Stetigkeit der Tradition deutlicher hervor, als in der Familie des Aeschylus, welche mehr als ein Jahrhundert hin durch die tragische Kunst nach der Weise ihres grofsen Ahnherrn ausübte. Ebenso können wir diese Vererbung in der Familie des Karkinus durch mehrere Generationen nachweisen, und auch in der Geschichte des Lustspiels wiederholt sich dieselbe Erscheinung.

190) Dagegen die Dilettanten, welche Aristophanes in den Fröschen 89 ff. verhöhnt, waren unproduktiv; sie kamen meist über einen ersten Versuch nicht hinaus.

Fremde Dichter den einheimischen gleichgestellt.

Athen ist die Heimath der dramatischen Poesie. Daher gehören auch die Dichter, welche sich diesem Berufe widmen, grofsentheils durch Geburt Attika an; aber Talente aus der Fremde waren jeder Zeit willkommen. Namentlich für den Tragiker begründet die Herkunft keinen Unterschied.[191]) Der Phliasier Pratinas, der Tegeat Aristarchus, Achäus aus Eretria, Ion von Chios, Neophron aus Sikyon und viele andere waren beständig für die attische Bühne thätig, ohne irgendwie auf Hindernisse zu stofsen. Nur die Dichter der alten Komödie sind eigentlich ohne alle Ausnahme geborene Athener. Ein Lustspiel von so ausgeprägter lokaler Färbung schlofs ganz von selbst die Betheiligung Fremder aus[192]), aber nach dem peloponnesischen Kriege war der Zutritt zu der komischen Bühne auch Ausländern unverwehrt.

Preisrichter.

Die Einrichtung eines Wettkampfes für tragische und komische Chöre setzt Preisrichter voraus, die in der älteren Zeit der Archon nach eigenem Ermessen ernannte[193]), indem er sie durch einen Eid zu gewissenhafter Ausübung ihres Amtes verpflichtete.[194]) Fünf Richter urtheilten über die Leistungen der Lustspieldichter, und die gleiche Einrichtung ist auch für das Theater zu Syrakus bezeugt.[195]) Wieviel für die Tragödie ernannt wurden, wird nicht berichtet, wahrscheinlich sieben; wenigstens treffen wir diese Zahl in Alexandria.[196])

191) Die Vermuthung, dafs fremde Tragiker in der älteren Zeit ihre Dramen nur an den Lenäen aufführen durften, ist unbegründet; zur Zeit des Pratinas traten tragische Chöre nur an den grofsen Dionysien auf.

192) Abgesehen von dem Megarenser Susarion, dem Begründer des Lustspiels in Attika, und Diokles, der Phliasier und Athener heifst, also wohl das Bürgerrecht erlangt hatte, kommt nur der Parode Hegemon von Thasos, der auch Komödien schrieb, in Betracht (s. Bd. II S. 487).

193) Es ist ein singulärer Fall, wenn bei dem ersten Auftreten des Sophokles die zehn Strategen zu Preisrichtern ernannt wurden, Plutarch Cimon c. 8.

194) Plutarch Cimon c. 8. Pherekrates (*Κραπαταλοί* fr. 16, Com. II 1, 293) warnt die Richter *μὴ 'πιορκεῖν μηδ' ἀδίκως κρίνειν*, und droht ihnen mit schlimmer Nachrede, wenn sie dies vergäfsen. Aehnlich Aristoph. Ekkles. 1160.

195) Darauf geht das Sprüchwort: *ἐν πέντε κριτῶν γούνασι κεῖται* (s. die Parömiographen und Hesychius).

196) Vitruv VII praef. § 5: *rex cum iam ex civitate sex lectos* (*iudices litteratos*) *habuisset nec tam cito septimum idoneum inveniret.* Dieser siebente war der Grammatiker Aristophanes; es war offenbar ein Agon für tragische Dichter. Auch Lukian Harmonid. c. 2: *ἐν τοῖς ἀγῶσιν οἱ μὲν πολλοὶ θεαταὶ ἴσασι κροτῆσαί ποτε καὶ συρίσαι, κρίνουσι δὲ ἑπτὰ ἢ πέντε ἢ ὅσοι δή* deutet darauf hin. Jedenfalls war die Zahl eine ungleiche.

Später mufs die Ernennung der Preisrichter von dem Archon auf den Rath der Fünfhundert übertragen worden sein, wobei man ein ziemlich compliciertes Verfahren beobachtete, indem man, wie in manchen anderen Fällen, das Loos mit der Wahl verband. Zunächst wählte der Rath in geheimer Abstimmung in Gegenwart der Choregen eine Anzahl Preisrichter. Ein gewisser Grad von Bildung war für dieses Geschäft unentbehrlich; denn es galt, nicht nur die Leistungen der Schauspieler und der Chöre, sondern auch der Dichter zu beurtheilen. Daher schien freie Wahl unerläfslich, und zwar wurden für jeden Agon besondere Preisrichter bestimmt.[197]) Die Urnen, welche die Namen der Gewählten enthielten, wurden darauf von den Prytanen und Choregen versiegelt und von den Schatzmeistern auf der Burg bis zum Feste sorgfältig verwahrt, um jedem Unterschleife vorzubeugen. Beim Beginn des Schauspiels looste dann der Archon jedes Mal aus den Gewählten die gesetzliche Zahl der Richter[198]) und verpflichtete dieselben durch einen Eid zu unparteiischem Urtheil. Die Richter hatten offenbar ihren bestimmten Platz im Theater, wo sie der Aufführung der Stücke beiwohnten[199]), und traten unmittelbar nach dem Schlufs der Spiele zu gemeinsamer Berathung zusammen, um das Urtheil zu fällen. In der Regel werden sie nur der öffentlichen Stimmung gefolgt sein, so weit sie sich kundgegeben hatte[200]); denn sich in entschiedenen Widerspruch mit der Volks-

197) Die Stellen des Lysias 4, 3 und Demosth. Mid. 17 und 65 beziehen sich speciell auf die Wahl der Preisrichter der lyrischen Chöre. Allein die Hauptstelle bei Isokrates 17, 33 ff., die am besten das Wahlverfahren erläutert, ist allgemein gehalten, und es ist natürlich, dafs man die gleiche Einrichtung für alle Chöre, scenische wie lyrische, traf.

198) Auf diese Weise suchte man Bestechung und andere unlautere Einflüsse fernzuhalten. Wenn Midias trotzdem bei der Ausloosung sich an die Richter herandrängt und den Versuch macht, ihr Urtheil zu bestimmen, so ist dies nur ein Beweis seiner schamlosen Dreistigkeit. Es ist unbegründet, wenn man vermuthet, die Richter wären erst nach der Aufführung ausgeloost worden.

199) Wenigstens für Alexandria bezeugt dies Vitruv VII praef. § 5: *in conventu ludorum, cum secretae sedes iudicibus essent distributae, cum ceteris Aristophanes citatus, quemadmodum fuerat locus ei designatus, sedit.* Man wird dort alles der attischen Sitte nachgebildet haben.

200) Vitruv VII praef. § 6: *populus cunctus significando monebat iudices, quos probarent*, und dadurch liefsen sich sechs Richter bestimmen, *quem maxime animadverterunt multitudini placuisse, ei primum praemium, insequenti secundum tribuerunt.* Nur Aristophanes hatte den Muth, ein selbständiges Urtheil aus-

meinung zu setzen war nicht gerathen, da die Richter für ihre Abstimmung verantwortlich waren.[201]) Die Entscheidung über den ersten Preis wird nicht gerade schwierig gewesen sein und erfolgte wohl oft einstimmig.[202]) Weit eher mochten Meinungsverschiedenheiten hervortreten, wenn es galt, den anderen Mitbewerbern die ihnen gebührende Stelle zuzuweisen, zumal wenn die Stimmen im Publikum über den Werth der Leistungen getheilt waren.

Entsprechend dem Charakter ländlicher Festlust erhielt der tragische Chor, der seine Sache am besten gemacht hatte, einen Bock und als Zugabe einen Korb mit Feigen[203]), der komische Chor einen Krug Wein nebst der gleichen Zugabe.[204]) Diese einfache Sitte wird Preise.

zusprechen. Auch Plato Leg. II 659 A klagt über den nachtheiligen Einfluſs, den das Publikum auf die Richter ausübt (vgl. III 701 A die Bemerkungen über die *θεατροκρατία*); ja in Sicilien und Unteritalien übertrug man damals geradezu der Abstimmung der Zuschauer die Entscheidung (*ὁ Σικελικός τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν τῷ πλήθει τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίαις*). Das Publikum lieſs sich nicht selten durch die Geschicklichkeit des *διδάσκαλος* oder durch die Pracht der äuſseren Ausstattung, also das Verdienst des Choregen, bestimmen. Auch mögen nicht selten unlautere Einflüsse eingewirkt haben. Wenn Menander nur mäſsigen Erfolg hatte, so schrieb man dies vielleicht mit Unrecht den Intriguen des Philemon zu. Auf die dramatischen Preisrichter und die Ungerechtigkeit des Publikums, nicht auf die gewöhnlichen Gerichte sind die Worte des Diphilus zu beziehen im *Γάμος* Com. IV 385 bei Athen. VI 254 E. Daſs es Mittel gab, auf die Richter einzuwirken, daſs man sogar die Wahl durchs Loos zu beeinflussen vermochte, und daſs Ehrgeizige solche Mittel nicht verschmähten, z. B. um ihrer Phyle den Preis zu verschaffen, deutet Lysias 4, 3 an.

201) Aeschines Ctes. 232, wo allerdings nur von den Richtern der kyklischen Chöre die Rede ist.

202) Aristoph. Av. 445: *πᾶσι νικᾶν τοῖς κριταῖς καὶ τοῖς θεαταῖς πᾶσι.* Schol. Arist. Eq. 528 läſst den Kratinus hier Siege *παμψηφεί* gewinnen, doch ist dies vielleicht nur Vermuthung des Grammatikers. Daſs nicht Einhelligkeit erforderlich war, sondern auch vier, ja sogar drei Stimmen genügten, zeigen die Didaskalien (CIG. 229. 230).

203) Marmor Parium Z. 58: *ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς (ἐφάνη) πρῶτος . . . (καὶ ἐ)τέθη ὁ (τ)ράγος (ἆθλον).* Genauer Dioskorides in seinem Epigramm auf Thespis Anth. VII 410 [16, 3 I 248 Jac.]: *Βάκχος ὅτε τριττὺν κατ' ἄγοι χορόν, ᾧ τράγος ἆθλον χὡττικὸς ἦν σύκων ἄῤῥιχος ἆθλον ἔπι* (so ist statt *τριθὺν κατάγοι, ἄθλων, ἄθλον ἔτι* zu lesen). Horaz A. P. 220. Verg. Georg. II 382 und die griechischen Grammatiker.

204) Marmor Parium Z. 55 von der Einführung komischer Chöre durch Susarion: *καὶ ἆθλον ἐτέθη πρῶτον ἰσχάδω(ν) ἄρσιχο(ς) καὶ οἴνου (ἀμφορ)ε(ύς).* Hesych

sich bis auf Perikles erhalten haben. Indem man damals die öffentlichen Feste neu ordnete und reicher ausstattete, wird man nicht versäumt haben, auch die dramatischen Dichter zu berücksichtigen, welche für ihre grofse Mühe vor allen anderen Anspruch auf angemessene Belohnung hatten. Schon längst erhielt jeder Lyriker, der auf Bestellung eines Privatmannes ein wenn auch noch so kurzes Lied dichtete, einen Ehrensold. Unmöglich konnte der Staat verlangen, dafs die scenischen Dichter lediglich um der Ehre willen, die doch nur dem Sieger zu Theil wurde, sich einer so umfassenden Leistung unterziehen sollte. Man mufste also durch ausgesetzte Preise alle concurrirenden Dichter wenigstens einigermafsen entschädigen.

Ein verjährtes Vorurtheil bezeichnet den Dreifufs als Preis des dramatischen Dichters. Allein diese Auszeichnung kommt in Athen vielmehr den Lyrikern zu, die an den Dionysien und Thargelien gesiegt hatten.[205]) Nicht minder irrig ist die Vorstellung, der Sieger

v. μισθός. Der Schol. Plato Rep. III 394 C nennt statt des Weines γλεῦκος (τρύξ). Wenn derselbe Scholiast sagt, bei dem Agon der dithyrambischen Chöre habe der erste Dichter einen βοῦς, der zweite einen ἀμφορεὺς οἴνου, der dritte einen τράγος erhalten, so überträgt er willkürlich die attischen Preise für Tragödie und Komödie auf den dithyrambischen Agon, wo der Sieger (aber nicht in Athen) einen Stier erhielt (s. Bd. II S. 505, A. 23). Nur der Sieger empfing einen Preis, die anderen gingen leer aus. Plutarch de cup. divit. c. 8: ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἱλαρῶς, ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα τράγον τις εἷλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄῤῥιχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δὲ ὁ φαλλός verbindet verschiedene Züge zu einem Bilde. Ebenso geht Plutarch de glor. Ath. c. 7: οὐ βοῦν ἔπαθλον ἑλκούσας ἢ τράγον, οὐδὲ ἀνεστεμμένας κιττῷ, οὐδὲ Διονυσιακῆς τρυγὸς ὀδωδυίας auf die verschiedenen Arten der Chorsiege; daher werden nachher auch τρίποδες ἐπινίκιοι erwähnt, der Preis des Siegers, der dann den Göttern geweiht, das Andenken verewigt.

205) Im Argum. II zur Midiana des Demosthenes wird der Dreifufs ganz richtig als Preis der lyrischen Chöre bezeichnet: ἤριζον ὕμνους εἰς τὸν Διόνυσον ᾄδοντες καὶ τῷ νικῶντι τρίπους τὸ ἆθλον ἦν. Auch wird nirgends ein Dreifufs als Weihgeschenk für einen tragischen oder komischen Sieg erwähnt. Themistokles weiht als Choreg für den Tragiker Phrynichus einen πίναξ, Plut. Themist. c. 5, Thrasippus als Choreg für Ekphantides ebenfalls einen πίναξ, Aristot. Pol. VIII 6, 6 (doch ist es nicht sicher, ob hier von einem komischen Chor die Rede war). Bei Lysias 21, 4 wird eine Choregie für einen komischen Chor unter dem Archonten Eukleides erwähnt, die sechszehn Minen kostet σὺν τῇ τῆς σκευῆς ἀναθέσει; doch hatte der Chor vielleicht nicht den ersten Preis erlangt. Bei Theophrast Char. c. 22 weiht der Sieger mit einem tragischen Chore aus Geiz nur eine ταινία von Holz.

sei öffentlich mit einem Epheukranze und Wollenbinden geschmückt worden. Freunde und Bekannte pflegten auf diese Weise den siegreichen tragischen oder komischen Dichter zu ehren[206], nicht der Staat. Vielmehr ist man berechtigt, nach der Analogie des musischen Agons an den Panathenäen anzunehmen[207], dafs der Sieger einen goldenen Kranz und aufserdem ein Geldgeschenk, die beiden anderen nur einen Ehrensold erhielten. Dieser Kranz wird die Form einer Epheuranke gehabt haben[208]; denn der Epheu ist dem Dionysus heilig.[209] Daher war es auch herkömmlich, den Beruf des scenischen Dichters durch einen Epheukranz anzudeuten. Eigentlich kam der Preis wohl dem Choregen zu, aber dieser wird ihn, wie billig, dem Dichter überlassen haben. Die Ehrengabe mag nicht unbedeutend gewesen sein, wahrscheinlich höher als die, welche der Kitharöde empfing[210], und der Tragiker wird wieder mehr erhalten haben, als der komische Dichter. Dafs die Preise liberal bemessen waren, darf man schon daraus schliefsen, dafs Aristophanes dem greisen Sophokles Habsucht vorwirft und ihn deshalb mit Simonides zusammenstellt.[211] Gegen Ende des peloponnesischen Krieges nöthigte die ungünstige Lage der Finanzen zur Sparsamkeit. So ward das Honorar der scenischen Dichter verkürzt[212]; denn die Reduktion

206) Plato Sympos. 212 E, 213 E, Aristoph. Ran. 393.

207) Inschrift bei Rhangabis 961.

208) Der goldene Kranz für den Kitharöden kostete 1000 Drachmen; der Kranz für den dramatischen Dichter wird sicher nicht wohlfeiler gewesen sein.

209) In Acharnae, wo der Sage nach der erste Epheu wuchs, führte Dionysus den Zunamen *Κισσός*, Pausan. I 31, 6. Mit Epheu bekränzt man sich regelmäfsig am Feste des Gottes, vgl. das choregische Denkmal Ephem. Archaeol. 1860, 3785: *ὡς μὴ φέροι τις αἶσχος ἀποκισσούμενος.* Auch die Phallophoren waren mit Epheu und Veilchen geschmückt, Athen. XIV 622 C. In der Ephebeninschrift I 79 wird einer, der sich um das Dionysusfest verdient gemacht hat, *κιττοῦ στεφάνῳ* geehrt. Der Epheu war daher das Symbol des dramatischen Dichters, s. die Epigramme auf Sophokles Anth. VII 21. 23. 36 [1. 2 I 100 Jac., 13, 2 III 12], auf Kratinus XIII 29 [4, 7 I 206], auf Aristophanes IX 186 [25 II 102], dann Zeichen der Dichterweihe überhaupt VI 279 und öfter bei römischen Dichtern.

210) Der erste Preis für den Kitharöden betrug 500 Drachmen, die übrigen erhielten, wie es scheint, 300 Drachmen. Als Lykurg kyklische Chöre am Feste des Poseidon im Piräeus einführte, betrug der erste Preis zehn Minen, der zweite acht, der dritte sechs. (Plut. vit. X or. § 13).

211) Aristoph. Frieden 695 ff.

212) Agyrrhius und Archinus werden als Urheber dieser Mafsregel bezeichnet, Schol. Aristoph. Ran. 367. Ekkles. 102.

traf offenbar nicht blofs die Komiker. Nur wird die Komödie, die überhaupt keine sonderliche Gunst genofs, am schlimmsten gefahren sein, und es lag sehr nahe, jener Mafsregel persönliche Motive unterzulegen, indem die leitenden Staatsmänner sich durch die unablässigen Angriffe der Lustspieldichter verletzt fühlen mochten.

Die Didaskalien. Der Choreg oder auch die Phyle, deren Chor ein Preis zuerkannt war, pflegten zum Gedächtnifs daran ein Weihgeschenk zu stiften; aber es ist irrig, wenn man meint, auf Grund dieser Denkmäler habe man später Verzeichnisse der aufgeführten Dramen zusammengestellt. Für diesen Zweck waren solche Monumente ganz unzulänglich, da sie in der Regel nur errichtet wurden, wenn einer den ersten Preis gewonnen hatte; auch enthielten sie keine nähere Angabe über die Stücke des Dichters. Es war dies nur eine untergeordnete Quelle, die zur Ergänzung und Vervollständigung der sogenannten Didaskalien diente.[213]) Denn es gab urkundliche Aufzeichnungen über die aufgeführten Theaterstücke. Wie hoch dieselben hinaufreichten, wissen wir nicht; für die ersten Anfänge fehlten wohl gleichzeitige Dokumente, man wird später so viel als thunlich diese Lücken zu ergänzen gesucht haben. In der Blüthezeit der dramatischen Poesie führte man sorgfältige Verzeichnisse[214]) über die an

213) So z. B., wenn bei der Orestie des Aeschylus, die den ersten Preis erhielt, sich die Bemerkung findet: *ἐχορήγει Ξενοκλῆς Ἀφιδνεύς* (*Ἀφιδναῖος*). Eine unverständliche Notiz findet sich zum Frieden des Aristophanes, einem Stücke, was sich mit der zweiten Stelle begnügen mufste.

214) Noch ist uns ein Bruchstück einer solchen Urkunde aus der Demosthenischen Zeit erhalten, CIG. 231. Die Inschrift bezieht sich auf die städtischen Dionysien; denn auf der linken Columne sind die Komödien aus Ol. 106, 2 und 3 verzeichnet, auf der rechten die Tragödien um Ol. 108, 2 und 3. Die Zeilen dieser rechten Columne waren wohl länger, da die Aufzählung der Tetralogie einen gröfseren Raum beanspruchte; demungeachtet ist das Verzeichnifs der Tragödien um acht Jahre voraus. Aufser dem Schauspieler (dem wir zuerst in der Didaskalie des Aristophanischen Friedens Ol. 89, 3 begegnen) ward, wie es scheint, bei den Tragödien auch der *ὑποδιδάσκαλος* genannt. Wesentlich verschieden davon sind zwei andere Inschriften (229 und 230) aus Rom. Es sind dies Verzeichnisse komischer Dichter und ihrer Dramen; wahrscheinlich gehören beide Steine derselben Urkunde an, da die Einrichtung die gleiche ist. Dafs hier keine attische Originalurkunde vorliegt, beweist schon die Bemerkung (229, 9) zu den *Βάκχαι* des Lysippus: *αὖται μόναι σώζονται.* Auf Grund der Didaskalien hat ein Grammatiker die Dichter der älteren und mittleren Komödie (ob auch der neueren, ist nicht zu erkennen) und ihre Siege verzeichnet. Dafs nicht sämmliche Dramen genannt waren, beweist die mäfsige Zahl der

den beiden Hauptfesten aufgeführten Lust- und Trauerspiele mit Angabe des Jahres und der ausgetheilten Preise; auch ward später der erste Schauspieler vermerkt. Ob diese Urkunden ganz unversehrt und lückenlos überliefert waren, steht dahin; jedenfalls blieb noch Stoff für eine Nachlese übrig, nachdem zuerst Aristoteles auf Grund dieser öffentlichen Urkunden ein Verzeichnifs der in Athen aufgeführten Dramen zusammengestellt hatte.[215]) Mit dem literarischen Nachlasse der Tragiker war dieser grofse Philosoph vollkommen vertraut, und er erkannte nicht nur, wie unentbehrlich für jede historische Forschung ein solches Hülfsmittel war, sondern unterzog sich auch selbst dieser mühevollen Arbeit, die dann Dikäarch vervollständigte.

Titel eines Verfassers, wie auch meist ein Zwischenraum von mehreren Jahren die einzelnen Aufführungen trennt. Beim Lysippus wird ausdrücklich *ἐνίκα* vermerkt; die Zahlzeichen *Γ Δ Ε*, welche einige Mal vorkommen, dürfen weder auf die Reihenfolge der zusammen aufgeführten Stücke, noch auf die Stelle, welche die Preisrichter den concurrirenden Dichtern anwiesen, bezogen werden, sondern sie drücken die Stimmenzahl aus, welche dem Dichter den Sieg zuerkannte; also ist *Ε* soviel als *παμψηφεί*. Aristoteles wird das Resultat angegeben haben, soweit es sich aktenmäfsig ermitteln liefs. Man sieht, wie für die ältere Zeit die Urkunden noch mangelhaft waren, da mehrmals statt der Titels blofs *κωμῳδία* steht. Die Siege werden in der Ordnung aufgezählt, dafs die Lenäen den städtischen Dionysien voranstehen. Die Dichter sind nicht in chronologischer Folge, sondern in alphabetischer Ordnung aufgeführt; so folgt auf Lysippus ein Dichter der mittleren Komödie mit zwei Siegen Ol. 96, 2 und 97, 2, dann wieder ein Dichter der alten. Nur der Name des Lysippus ist auf dem Steine erhalten, aber mit Wahrscheinlichkeit lassen sich die anderen Angaben auf Krates, Myrtilus(?), Anaxandrides und Anaxilas zurückführen.

215) Aristoteles *Διδασκαλίαι*. Hier waren sowohl die Arbeiten der dramatischen Dichter, als auch die Erfolge der Lyriker an den attischen Festen in chronologischer Folge verzeichnet, und zugleich, was sonst für die äufsere Geschichte des Dramas von Wichtigkeit war, berücksichtigt. Die im Schriftenverzeichnifs des Aristoteles daneben aufgeführten Werke *νῖκαι Διονυσιακαί* (*νικῶν Δ. ἀστικῶν καὶ Ληναίων*) und *περὶ τραγῳδιῶν* sind wohl davon nicht verschieden. *Διδασκαλία*, eigentlich die Einübung eines Chores, bezeichnet dann die Aufführung eines lyrischen oder dramatischen Gedichtes, daher auch das Gedicht selbst so genannt wird. So sagt Plutarch Pericl. c. 5, die *τραγικὴ διδασκαλία* (d. h. *τετραλογία*) habe ein *σατυρικὸν μέρος*, Dioskorid. Anth. P. VII 37 [28, 8, I 252 Jac.]: *ἐκ ποίης ἥδε διδασκαλίης*, d. h. aus welchem Werke des Sophokles. Plutarch im Leben des Isokrates § 47 von Aphareus: *διδασκαλίας ἀστικὰς καθῆκεν ς' καὶ ἑτέρας β' Ληναικάς*. Daher nannte Aristoteles jenes urkundliche Verzeichnifs, welches für alle Folgenden die Grundlage bildet, *διδασκαλίαι*.

Diese Didaskalien bildeten die Grundlage für die bibliographischen und kritischen Arbeiten der alexandrinischen und pergamenischen Gelehrten.[216]) Jetzt übersah man den reichen Ertrag dieses Gebietes der Poesie, erkannte aber auch, wie bereits manches Drama gänzlich verschollen war.[217]) Jene Urkunden leisteten auch da gute Dienste, wo es galt, über Stücke zweifelhaften Ursprungs zu entscheiden.[218]) Den wesentlichsten Gewinn aber zog daraus die historische Forschung; nun erst war man im Stande, den Entwicklungsgang nicht nur der dramatischen Poesie im Grofsen, sondern auch der einzelnen Dichter zu verfolgen. Endlich war für das Verständnifs der Komödie, besonders der älteren Periode, die Ermittelung der Zeit der Abfassung ganz unentbehrlich.

Titel der Dramen. Die Dramen werden vorzugsweise nach dem Chore oder der Hauptperson[219]) benannt. Die erste Art der Bezeichnung ist beson-

216) Kallimachus hatte in seinen *πίνακες* bei den dramatischen Dichtern auch die Zeit der Aufführung der einzelnen Stücke verzeichnet. Seine Irrthümer, die aus flüchtigem Studium der Quellen entsprangen, hatte schon der besonnene Eratosthenes theilweise berichtigt, dann Aristophanes in den Nachträgen zu den *πίνακες* und wohl auch in seinen Commentaren zu den scenischen Dichtern. Die pergamenischen Grammatiker setzten diese Arbeiten fort. Athenäus VIII 336 E, wo er von den *ἀναγραφαὶ δραμάτων* handelt, beruft sich nicht nur auf Kallimachus und Aristophanes, sondern auch auf *οἱ τὰς ἐν Περγάμῳ ἀναγραφὰς ποιησάμενοι.* Diese Arbeiten zeichneten sich durch gröfsere Vollständigkeit aus, da die Bibliothek in Pergamum manches den Alexandrinern unbekannte Werk besafs. Aber auch anderwärts waren werthvolle literarische Schätze vorhanden. Asklepiades fand zu Athen unbekannte Verse des Aeschylus (*ἔν τινι τῶν ἀποθέτων*, so ist zu lesen Schol. Aristoph. Frösche 1344); wahrscheinlich hatte sich hier eine Tragödie des Dichters in der echten Gestalt erhalten, die den Alexandrinern nur in einer Ueberarbeitung vorlag. Speciell *περὶ διδασκαλιῶν* schrieb der Pergamener Karystius (Athen. VI 235 E).

217) Von Euripides' Stücken war schon den Alten eine ansehnliche Zahl nur dem Namen nach bekannt; besonders Satyrstücke müssen frühzeitig in Vergessenheit gerathen sein (vgl. die Bemerkung *οὐ σώζεται* in der Didaskalie der Phönissen und der Medea). Weit gröfser mag der Verlust an Lustspielen gewesen sein; besonders die Dichter der alten Komödie traf dies Schicksal; von Lysippus war nur ein Stück, die *Βάκχαι*, erhalten.

218) Stücke, die nicht für die attische Bühne bestimmt waren, wie der Archelaus und die Andromache des Euripides, fehlten selbstverständlich in den Didaskalien, ebenso Dramen, die gar nicht zur Aufführung gekommen waren (*ἀδίδακτα*, Athen. VI 270 A).

219) Doch bezeichnet die Titelrolle nicht immer den eigentlichen Träger der Handlung, wie der Agamemnon des Aeschylus zeigt.

ders bei den älteren Tragikern und Komikern beliebt, da der Chor anfangs den Schwerpunkt der dramatischen Aktion bildete. Aber auch die Handlung des Stückes oder bei den Komikern öfter ein nebensächlicher Umstand wird zur Namenschöpfung benutzt.[220]) Der Dichter selbst legte seiner Arbeit den Namen bei[221]), der in den öffentlichen Urkunden verzeichnet ward.[222]) Manchmal wurde später der ursprüngliche Titel mit einem anderen vertauscht[223]); ebenso kommen Doppeltitel in ziemlicher Anzahl vor.[224]) Man trug kein

220) So ὅπλων κρίσις, Ἰλίου πέρσις, Ἑλένης ἀπαίτησις und andere Tragödientitel. Die *Βάτραχοι* des Aristophanes sind nach dem Nebenchore benannt. Zumal in der neueren Komödie sind solche Titel nicht ungewöhnlich, wie der *Εὐνοῦχος* des Menander, der *Θησαυρός* des Philemon.

221) Aristophanes kündigt seine Ritter (*Ἱππεῖς*) eben unter diesem Namen an, und so wird das Stück auch von Eupolis genannt. Die Citate der Komiker bieten überhaupt hinlängliche Gewähr für die Dramentitel dar; so beruft sich Aristophanes auf die *Πέρσαι* und *Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας* des Aeschylus, auf die Lykurgie und Orestie desselben Dichters, auf die Andromache des Euripides u. s. w.

222) Zweifelhaft ist, wie die Tetralogien, die entsprechend der Einheit des mythischen Stoffes einen Collectivnamen führten, in den Didaskalien verzeichnet waren. Wenn der Schol. Aristoph. Frösche 1124 schreibt: *Τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρέστειαν αἱ διδασκαλίαι, Ἀγαμέμνονα, Χοηφόρους, Εὐμενίδας, Πρωτέα σατυρικόν. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι χωρὶς τῶν σατυρικῶν*, so kann man dies nur so verstehen, dafs in den Urkunden sowohl der Gesammtname als auch die Titel der einzelnen Stücke aufgeführt waren. Dagegen heifst es in der *ὑπόθεσις* des Agamemnon: *πρῶτος Αἰσχύλος Ἀγαμέμνονι, Χοηφόροις, Εὐμενίσι, Πρωτεῖ σατυρικῷ*, wo der Name *Ὀρέστεια* übergangen wird, und einer ähnlichen Abkürzung begegnen wir in der *ὑπόθεσις* der Sieben: *τρίτος Πολυφράδμων Λυκουργείᾳ τετραλογίᾳ*, während der Schol. Aristoph. Thesmoph. 135 sich sorgfältiger ausdrückt: *τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκούργειαν, Ἠδωνούς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν.*

223) So hatte Dikaearch den *Αἴας μαστιγοφόρος* des Sophokles unter dem Namen *Αἴαντος θάνατος* eingeführt. Citate bei den Alten sind oft sehr trügerisch. Aristoteles Poet. c. 17 schreibt *ἐν τῷ Ὀρέστῃ* und versteht darunter die komische Iphigenie des Euripides, aber der Kürze halber zieht er jenen Ausdruck vor.

224) So wird dasselbe Stück nach dem Chore oder der Hauptperson (Handlung des Dramas) benannt, wie bei Aeschylus die *Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα*, bei Sophokles *Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι*. Wo das Interesse zwischen zwei Personen sich ziemlich gleichmäfsig vertheilt, schwankt ebenfalls zuweilen die Bezeichnung. Der Hippolytus des Euripides wird auch Phädra genannt. Bei Sophokles sind *Οἰνόμαος* und *Ἱπποδάμεια* und wohl auch *Ἴων* und *Κρέουσα* ein Beleg solcher Doppeltitel.

Bedenken, einen Namen, den schon ein Vorgänger gebraucht hatte, zu wiederholen; ja derselbe Name bezeichnet ein ganz verschiedenes Thema.[225]) Dagegen unterschied man gleichnamige Dramen desselben Dichters durch einen Zusatz. Das ältere Stück war gewöhnlich einfach überschrieben; das jüngere erhielt öfter schon von der Hand des Dichters eine genauere Bezeichnung; später ward gewöhnlich auch das ältere durch einen Zunamen kenntlich gemacht.[226]) Auffallende Titel sind der Tragödie fremd[227]), in der alten Komödie dagegen sehr beliebt.

Verzeichnisse der Dramen. Die alexandrinischen und pergamenischen Grammatiker legten zu bibliographischen Zwecken Verzeichnisse der Dramen der einzelnen Dichter an, welche allmählich immer mehr vervollständigt wurden.[228]) Manche Stücke waren frühzeitig untergegangen, ihr Andenken hatte sich nur durch die Didaskalien erhalten[229]); andere

225) Man vergleiche z. B. die *Φοίνισσαι* des Phrynichus und Euripides, die *Ἱκέτιδες* des Aeschylus und Euripides. In der Blüthezeit der Kunst nimmt man es mit solchen Aeufserlichkeiten nicht so genau; um die Bequemlichkeit der künftigen Literaturfreunde war man unbekümmert.

226) So war der rasende Ajas des Sophokles, offenbar das ältere Stück, in den Didaskalien einfach *Αἴας* benannt; später fügte man *μαστιγοφόρος* hinzu, um ihn von *Αἴας Λοκρός* zu scheiden, der wohl gleich anfangs so hiefs. Der König Oedipus hiefs ursprünglich *Οἰδίπους*. Erst nach des Dichters Tode kam der Zusatz *τύραννος* zur Unterscheidung von dem *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* auf; andere naunten ihn *πρότερος* (*διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν καὶ διὰ τὰ πράγματα*). Diese Bezeichnung *πρότερος* und *δεύτερος* ist nicht ungewöhnlich, namentlich um verschiedene Bearbeitungen desselben Dramas zu sondern, wie bei Euripides *Ἱππόλυτος πρότερος* (*καλυπτόμενος*) und *δεύτερος* (*στεφανίας*) und oftmals bei den Komikern. Auffallend ist, dafs der erste Alkmäon des Euripides in der *ὑπόθεσις* der Alkestis den Zunamen *διὰ Ψωφῖδος* erhält, während der zweite in der Didaskalie bei Schol. Aristoph. Frösche 67 einfach *Ἀλκμαίων* heifst; doch verbirgt wohl hier in den Verderbnissen der Handschriften sich der übliche Zusatz *διὰ Κορίνθου*.

227) Ein ganz ungewöhnlicher Titel ist *μέγα δρᾶμα* bei Ion; das *Ἄνθος* des Agathon hiefs vielmehr *Ἀνθεύς*.

228) Kallimachus kannte nur die zweiten Wolken des Aristophanes, während dem Eratosthenes auch die erste Bearbeitung vorlag; Krates hatte den Frieden desselben Dichters in zwei verschiedenen Ausgaben vor sich, den Alexandrinern war nur eine bekannt. Diese Verzeichnisse (*πίνακες*) waren in zahlreichen Abschriften als unentbehrliches literarisches Hülfsmittel verbreitet. Cicero im Hortensius bei Nonius (*sumere*): *quare velim dari mihi, Luculle, indicem tragicorum, ut sumam, qui forte mihi desunt.*

229) Dann war in den Verzeichnissen die Bemerkung *οὐ σώζεται* hinzu-

Dramen fehlten dagegen in diesen Urkunden, weil sie für eine auswärtige Bühne bestimmt oder auch gar nicht zur Aufführung gelangt waren.[230]) Das Natürlichste war, dafs man die Stücke mit Hülfe der Didaskalien so viel wie möglich chronologisch ordnete[231]); untergeschobene Dramen und nachträglicher Erwerb mochten am Schlufs der Verzeichnisse eine Stelle finden. Aber viel verbreiteter müssen besonders in späterer Zeit alphabetisch geordnete Verzeichnisse gewesen sein.[232]) Diese Anordnung war in mancher Hinsicht bequem,

gefügt. Dies Schicksal hat besonders Satyrdramen und Komödien betroffen. Stücke, die keinen rechten Erfolg gehabt hatten, pflegte der Verfasser zuweilen selbst zu vernichten, wie dies von Anaxandrides überliefert wird (Athenäus IX 374 A).

230) So die Andromache des Euripides, Schol. Andr. 446: *εἰλικρινῶς δὲ τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν.*

231) Auf chronologische Folge weisen die Bemerkungen zur Antigone des Sophokles und zur Alkestis des Euripides hin. Zur Antigone bemerkt die *ὑπόθεσις*: *λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριάκοστον δεύτερον.* Dann wäre die Antigone das vierte Stück der achten Tetralogie, aber diese Tragödie kann nimmermehr die Stelle eines Satyrdramas vertreten haben. Man müfste also annehmen, in jener Zahl seien auch Einzeldramen mit inbegriffen, dies hat aber für diese frühe Periode geringe Wahrscheinlichkeit; ebenso wenig zulässig ist die Auskunft, *δρᾶμα* sei hier nach dem Sprachgebrauch der Byzantiner gleichbedeutend mit *τραγῳδία.* Die offenbar verdorbenen Worte sind wohl so zu verbessern: *δεδίδακται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστόν· δεύτερος* (*ἦν*). Die Antigone war also Mittelstück einer Trilogie, und Sophokles erhielt damals nicht, wie man gewöhnlich annimmt, den ersten, sondern nur den zweiten Preis. Zur Alkestis des Euripides bemerkt der Scholiast: *τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ιζ'*, wo man richtig *ις'* geändert hat; es war dies die vierte Tetralogie des Euripides.

232) So die noch erhaltenen Verzeichnisse der Tragödien des Aeschylus und Euripides. Auch die Komödien des Aristophanes waren ähnlich geordnet. Das *Γῆρας* wird als das neunte Stück bezeichnet, was richtig ist, indem der Aeolosikon in doppelter Bearbeitung vorausging, die Vögel als fünfunddreifsigstes Stück, wo aber statt *λε'* vielmehr *λ'* zu lesen ist. Das Verzeichnifs der Lustspiele des Plato zerfällt in zwei Abtheilungen, beide nach alphabetischer Folge geordnet. Der Zweck dieser Sonderung ist unklar: vielleicht besafs die alexandrinische Bibliothek anfangs die Dramen des Plato nicht vollständig; der spätere Erwerb ward nachträglich gleichfalls in alphabetischer Ordnung verzeichnet. Bei Andronikus, den Suidas ausschreibt, ist der Nachtrag, der sieben Komödien enthält (darunter einige der namhaftesten Arbeiten des Dichters neben zweifelhaften Stücken), an die Spitze gestellt. Auch die Verzeichnisse der Dramen bei Suidas sind meist alphabetisch geordnet, jedoch ist aus verschiedenen Anlässen die Folge nicht immer streng beobachtet.

führte aber einen grofsen Uebelstand herbei, indem so bei den Tragödien der tetralogische Zusammenhang völlig zerstört wurde.

Wiederholte Aufführungen.

Zur Bewerbung um den Preis wurden nur neue Dramen zugelassen. Es war eine besondere Auszeichnung, wenn man nach dem Tode des Aeschylus gestattete, die Tragödien dieses Dichters an den öffentlichen Festen von neuem aufzuführen. Später mag in einzelnen Fällen anderen die gleiche Gunst zu Theil geworden sein; so wurden die Frösche des Aristophanes, wie es scheint, gleich an dem nächsten Feste wiederholt.[233]) Dagegen war es den Dichtern unverwehrt, ein älteres Stück, nachdem sie dasselbe überarbeitet hatten, als ein neues wieder auf die Bühne zu bringen, wie der Hippolytos des Euripides, der Plutos des Aristophanes und andere Beispiele beweisen. Hergebracht war die Wiederholung älterer Dramen an den ländlichen Dionysien, sowie auf auswärtigen Theatern. Wenn die Athener die fernere Aufführung der Eroberung Milets von Phrynichus untersagten[234]), so kann sich dies Verbot eben nur auf die Landgemeinden beziehen. Später, wo die dichterische Produktion zu stocken begann, sah man sich genöthigt, auch an den städtischen Festen die klassischen Stücke der älteren Tragiker zu wiederholen. Nur die grofsen Dionysien genossen das Vorrecht, neue Dramen dem Publikum zu bieten.[235]) Für die Komödie war diese Einrichtung erst später nothwendig, da während der klassischen Epoche und selbst darüber hinaus an originalen Lustspielen kein Mangel war.[236])

233) Offenbar auf Grund eines besonderen Beschlusses, gerade so wie ein Psephisma die Wiederaufführung der Tragödien des Aeschylus anordnete, ein anderes das Drama des Phrynichus verbot.

234) Herodot VI 21: *καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.*

235) Schon in der Demosthenischen Zeit war die Aufführung neuer Tragödien auf die grofsen Dionysien beschränkt, Aeschin. in Ctes. 34: *οὐδὲ ἐκκλησιαζόντων Ἀθηναίων, ἀλλὰ τραγῳδῶν ἀγωνιζομένων καινῶν, οὐδ' ἐναντίον τοῦ δήμου, ἀλλ' ἐναντίον τῶν Ἑλλήνων, ἵν' ἡμῖν συνειδῶσιν, οἷον ἄνδρα τιμῶμεν*, wofür nachher 41 *γιγνομένων τῶν ἐν ἄστει τραγῳδῶν* gesagt wird.

236) Im zweiten Jahrhundert n. Chr. begnügte man sich in Athen lediglich ältere Stücke aufzuführen, wie Lukian Demosth. 27 bezeugt: *τῷ Διονύσῳ τὸ μὲν ποίησιν καινὴν ποιεῖν κωμῳδίας ἢ τραγῳδίας ἐκλέλειπται.* Gewöhnlich wurden in den musischen Agonen der späteren Zeit ältere uud neuere Dramen zugleich gegeben, wie die böotischen Inschriften beweisen, s. CIG. I 1584, wo *τραγῳδός* und *κωμῳδός* auf die Wiederholung älterer chorischer Stücke geht. Bei neuen Dramen wird der Dichter (*ποιητὴς τραγῳδιῶν* oder *κωμῳδιῶν*)

Dramatische Dichtungen fordern vorzugsweise die Thätigkeit der Ueberarbeiter heraus[237]), wie die Erfahrung aller Zeiten bestätigt. Auch die scenische Poesie der Griechen ist diesem Schicksal so wenig wie das alte Epos entgangen. Während wir aber dort die Umgestaltung der originalen Werke meist nur vermuthungsweise zu verfolgen im Stande sind, liegen hier bestimmte Zeugnisse, eine wohlbeglaubigte Ueberlieferung vor. Theils legen die Dichter selbst an ihre Arbeiten die bessernde Hand, theils unterziehen sich andere diesem Geschäfte. Aeschylus mag an den Persern auf Anlafs einer neuen Aufführung einzelne Aenderungen vorgenommen haben; später ward das Vermächtnifs des grofsen Dichters von seinem Sohne Euphorion und vielleicht noch von anderen mit grofser Freiheit behandelt.[238]) Unter den Tragödien des Sophokles zeigen mehrere noch jetzt deutliche Spuren einer neuen Redaction, die wohl meist von fremder Hand herrührt.[239]) Der Hippolytus des Euripides ist die zweite Bearbeitung eines älteren Stückes, von dem uns wenige Ueberreste erhalten sind.[240]) Die Dichter der alten Komödie pflegten, namentlich wenn ein Drama nicht den gewünschten Erfolg gehabt hatte, eine mehr oder minder durchgreifende Revision vorzunehmen.[241]) Ueberarbeitungen.

mit seinem Schauspieler genannt; ähnlich in der jüngeren Inschrift 1585, nur heifst es hier *τραγῳδὸς παλαιᾶς τραγῳδίας*, dann *ποιητὴς καινῆς κωμῳδίας* und *ὑποκριτὴς καινῆς κωμῳδίας* oder *ποιητὴς καινῆς τραγῳδίας* und *ὑποκριτὴς καινῆς τραγῳδίας*. Neue Dramen neben alten finden wir noch bei dem musischen Wettkampfe im karischen Aphrodisias aus der Zeit der Antonine, CIG. II 2759, in einer freilich sehr nachlässig copirten Urkunde. Hier kommen nicht nur je drei Preise für *κωμῳδοί* und *τραγῳδοί* vor (aufserdem noch *κοινῇ κωμῳδῶν* und *κοινῇ τραγῳδῶν*), sondern auch für *καινὴ κωμῳδία* und *καινὴ τραγῳδία*, und was noch befremdlicher ist, für die *ἀρχαία κωμῳδία* (die *ἀρχαία τραγῳδία* war offenbar gleichfalls erwähnt); denn dieser Agon mufste doch eigentlich mit dem Agon der *κωμῳδοί* zusammenfallen.

237) *Διασκευή*, *διασκευάζειν*. Galen T. V p. 38 B.

238) Quintil. X 1, 66: *Aeschylus . . rudis in plerisque et incompositus, propter quod* c o r r e c t a s *eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt.*

239) An der Antigone schrieb man offenbar dem Iophon einen gewissen Antheil zu. Daraus ist die irrige Auffassung, als sei das ganze Drama von Iophon verfafst (Cramer An. IV 415), entstanden.

240) Auch die Iphigenia in Aulis dieses Dichters ist nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert; allein diese Interpolation gehört erst der nachklassischen Zeit an.

241) Eupolis überarbeitete seinen Autolykus (s. Galen) und vielleicht auch

Aber man überarbeitete auch ältere Stücke von anderen Dichtern, die einst beifällig aufgenommen worden waren, um sie in einem neuen Gewande wieder auf die Bühne zu bringen.[242]) Auch die Dichter der mittleren und neueren Komödie müssen noch ab und zu die nachbessernde Hand an ihre älteren Arbeiten gelegt haben.[243])

Interpolationen der Schauspieler.

Hier ist es überall auf Erneuerung und Umgestaltung eines älteren Werkes abgesehen, der sich ein Dichter von Beruf unterzieht. Entschieden nachtheilig wirkten dagegen die Bemühungen der Schauspieler, die später ohne Scheu oft in willkürlichster Weise sich an den klassischen Stücken versuchten. Ein Drama vollständig zu überarbeiten und den Wünschen des Publikums entsprechend zurecht zu machen, was sich die römischen Schauspieler mit den Komödien des Plautus erlaubten, hat man wohl nur selten gewagt. Desto mehr ward im Einzelnen abgeändert. Man fügte längere Partien hinzu, wie den Prolog im Rhesus, strich anderes, schaltete einzelne Verse ein, corrigirte den Ausdruck, wo man den Dichter nicht verstand oder verbessern zu können glaubte.[244]) Die Stücke der

noch andere Dramen (s. Suidas I 2, 634). Aristophanes hat bekanntlich mehrfach seine Lustspiele umgestaltet; auch die Frösche wurden auf Anlafs der zweiten Aufführung revidirt.

242) Dies geschah besonders in den Anfängen, wo die Lustspiele des Chionides und Magnes dieses Schicksal hatten. Darauf gehen die Ausdrücke *ἐπικαττύειν καὶ πτερνίζειν*, welche Phrynichus offenbar aus einer alten Komödie anführt (Bekk. An. I 39: *λέγουσι δὲ ἐπὶ τῶν τὰ παλαιὰ τῶν δραμάτων μεταποιούντων καὶ μεταῤῥαπτόντων*. An diese vom Schuhflicker entlehnte Metapher erinnert ein anderes auf das Reinigen der Gewänder anspielendes Bild bei Lysippus (Pollux VII 41): *ὁ δ' ἀναγνάψας καὶ θειώσας τὰς ἀλλοτρίας ἐπινοίας*. Nur bezieht sich dieser Vers wohl nicht auf das Bearbeiten fremder Dramen, sondern der Komiker rühmt sich, dafs er originell sei und nicht anderen ihre Gedanken entlehne.

243) Der *Δημήτριος* des Alexis war eine Ueberarbeitung einer älteren Komödie, die den Titel *Φιλέταιρος* führte. Die doppelten Recensionen der *Ἀδελφοί* des Menander, sowie der *Περινθία* beruhen zwar nicht auf durchaus gesicherter Ueberlieferung, haben aber an der *πρώτη* und *δευτέρα Ἐπίκληρος* dieses Dichters eine Analogie.

244) Bei Euripides Phöniss. 271 änderte man *οὐκ ἐκφρῶσι*, weil es für die Aussprache nicht recht bequem war. In der Andromache 6 verstand man die völlig klaren Worte nicht, corrigirte daher nicht nur willkürlich, sondern fügte auch noch einen Vers ein. In den Phönissen ward der völlig müssige V. 52: *καὶ σκῆπτρ' ἔπαθλα τῆσδε λαμβάνει χθονός* zugesetzt, der sich schon durch den der klassischen Zeit unbekannten Ausdruck *ἔπαθλος* als Interpola-

drei Tragiker, zumal des Euripides[245]), waren dieser dünkelhaften Interpolation am meisten ausgesetzt. Aber auch die Lustspiele des Menander und seiner Zeitgenossen werden nicht ganz verschont geblieben sein.[246])

Diesem Unwesen suchte der Redner Lykurg zu steuern. Unter der Aufsicht des Staatsschreibers liefs er sorgfältige Abschriften von den Werken der drei Tragiker anfertigen, welche im Archiv aufbewahrt wurden und zur Controlle der Schauspieler dienen sollten, denen nicht mehr gestattet ward, zu improvisiren oder beliebig den überlieferten Text abzuändern.[247]) Man darf jedoch den Werth dieser wohlgemeinten Mafsregel nicht überschätzen. Höchstens wurde dadurch der immer weiter um sich greifenden Verderbnifs jener Denkmäler bei den Aufführungen in Athen ein Ziel gesetzt; für die auswärtigen Bühnen war das Gesetz wirkungslos. Vor allem aber fragt sich, welchen Anspruch auf Zuverlässigkeit eben jenes öffentliche Exemplar besafs. Durchaus correkte und den Originalen genau entsprechende Abschriften herzustellen war wohl schon damals kaum möglich; jedenfalls konnte nur einer, der mit den Grundsätzen diplomatischer Kritik wohl vertraut war, diese Aufgabe befriedigend lösen. Ob es zu Athen in jener Zeit solche Männer gab, ist sehr zu bezweifeln; dem Staatsschreiber, mochte er auch noch so gewissenhaft verfahren, wird niemand diese Fähigkeit zutrauen. Dieses attische Exemplar erwarb später Ptolemäus III für die alexandrinische Biblio-

Lykurgs Exemplar der Tragiker.

tion kund giebt; die alten Kritiker zeigen auch hier richtiges Sprachgefühl, zogen es aber vor, das anstöfsige Wort durch Correctur zu entfernen statt den Vers zu streichen.

245) Ebenso finden sich in denjenigen Tragödien des Euripides, die am häufigsten gespielt wurden, auch die meisten Spuren solcher Interpolation, wie in der Medea, den Phönissen.

246) In den Komödien des Aristophanes finden wir auch Interpolationen, die jedoch nicht von den Schauspielern herrühren.

247) Plutarch im Leben der zehn Redner § 11: *καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν* (der drei Tragiker) *ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν, καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγιγνώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.* Die letzten offenbar verderbten Worte lassen sich nicht mit Sicherheit herstellen; vielleicht ist *τοῖς δ᾽ ὑποκρινομένοις οὐκ ἐξεῖναι παρ᾽ αὐτὰ* (d. i. *subito*, aus dem Stegreif) *ὑποκρίνεσθαι.* Bedenken erregt auch *οὐκ ἐξεῖναι; οὐκ ἐξῆν* liegt nahe, ist aber wegen der Zweideutigkeit dieses Ausdrucks nicht zu empfehlen.

thek.[248]) Die dortigen Gelehrten mochten bedeutende Erwartungen von dem Werthe dieser Handschriften hegen, aber man sah sich getäuscht. Das Exemplar war keineswegs frei von Zusätzen oder Veränderungen, und der Gewinn bestand hauptsächlich darin, dafs man jetzt gleichsam urkundlich die Fälschungen der Schauspieler nachzuweisen vermochte.[249])

Untergeschobene Dramen.

Dafs die Kritiker des Alterthums, als sie die Denkmäler der dramatischen Poesie in geordneter Folge übersahen, manches Werk seinem Verfasser absprachen oder doch beanstandeten, ist erklärlich. Indem die Dichter häufig ihre Stücke unter fremden Namen aufführen liefsen oder Jüngere die Arbeiten ihrer Vorgänger umgestalteten, mufste nothwendig eine gewisse Unsicherheit der Ueberlieferung entstehen. Manches herrenlose Stück ward beliebig einem berühmten Namen zugeschrieben. Nicht blofs den drei grofsen Tragikern, sondern auch den jüngeren entzog die Kritik eine Anzahl Dramen.[250]) Noch ist uns eine Tragödie dieser Gattung erhalten, der Rhesus, über dessen Ursprung die Ansichten im Alterthum ebenso getheilt waren, wie in der neueren Zeit. Weit mehr Problematisches

248) Galen in Hippocr. Epidem. T. XVII 1 p. 607 berichtet, dafs Ptolemäus sich jenes Exemplar schicken liefs, um davon eine Copie anfertigen zu lassen, und als Unterpfand den Athenern 15 Talente gab. Er behielt aber das Original, sandte den Athenern eine Abschrift auf bestem Papyrus und überliefs ihnen als Ersatz die 15 Talente. Dafs Ptolemäus Euergetes zu verstehen ist, ergiebt sich aus p. 603.

249) Darauf gehen einzelne Bemerkungen der Scholiasten, wo sie mit voller Bestimmtheit eine Lesart den Schauspielern zuschreiben, wie zu Eurip. Med. 82: *οἱ δὲ ὑποκριταὶ τοῦτο ἀγνοήσαντες μετατιθέασι*, 909: *οἱ δ' ὑποκριταὶ ἀγνοήσαντες γράφουσιν*, 228: *οἱ δ' ὑποκριταὶ οὐ συμπεριφερόμενοι τῷ τρόπῳ λέγουσιν.* Davon mufs man wohl die Fälle scheiden, wo sie nur nach Vermuthung die Thätigkeit der Schauspieler annehmen, vgl. Arg. Rhesus, Schol. Med. 148. 169, Orest. 1366. Die Alexandriner besafsen eben zum Theil ältere und bessere Handschriften, waren also besser im Stande, solche Interpolationen nachzuweisen.

250) Dem Aeschylus sprachen die Kritiker fünf Dramen ab (in dem Katalog werden neben den *Αἰτναῖαι γνήσιαι* auch *Αἰτναῖαι νόθοι* angeführt; *νόθον δρᾶμα, νενόθευται* ist der übliche Ausdruck), dem Sophokles, wie es scheint, sieben, dem Euripides drei Stücke, dem Aphareus zwei. Doch sind alle solche Angaben mit Vorsicht aufzunehmen. Nach der Biographie des Euripides wurden *Τέννης, Ῥαδάμανθυς, Πειρίθοος* als unecht verworfen; hier ist der *Ῥῆσος* übergangen, ebenso der *Σίσυφος*, doch ist die Entscheidung hinsichtlich dieses Stückes unsicher.

bot die komische Literatur dar, und zwar aus allen Epochen.[251]) Aber literarischer Betrug hat sich, wenn wir von einigen Stücken des Thespis absehen, auf diesem Gebiete nicht versucht. Die angebliche Danae des Euripides und die Klytämnestra des Sophokles verdanken erst einer viel späteren Zeit ihre Entstehung.[252])

VI

Der Staat verwandte bedeutende Summen auf die dramatischen Aufführungen.[253]) Aufser den Preisen für die Dichter und dem Honorar für die Schauspieler, welches wenigstens später ziemlich hoch gewesen sein mag, mufs die Staatskasse noch manche andere Ausgaben bestritten haben; denn es ist unrichtig, wenn man meint, der Choreg habe alle Unkosten übernommen. Aber auch so darf man dessen Leistungen nicht gering anschlagen. Die einzelnen Phylen der Bürgerschaft stellten den Choregen aus ihrer Mitte.[254]) Natürlich waren Die Choregie.

251) Von Epicharmus verwarfen die Kritiker vier, von Aristophanes eben so viel Komödien; aber auch unter den Werken des Eupolis, dann besonders des Plato, Pherekrates und anderer Dichter der alten Komödie fanden sich viel bestrittene Dramen. Auch in der Schrift περὶ κωμῳδίας III 3 werden die ψευδεπίγραφα ausdrücklich hervorgehoben: φέρεται αὐτῶν πάντα τὰ δράματα τξε′ σὺν τοῖς ψευδεπιγράφοις. Aber auch die späteren Zeiten bieten Belege dafür dar; die Πορφύρα wurde von einigen dem Timokles, von anderen dem Xenarchus, die Ἀπολιποῦσα dem Diphilus oder Sosippus zugeschrieben. Bei dem Σικελικός scheint es zweifelhaft gewesen zu sein, ob Diphilus oder Philemon der Verfasser war.

252) Von beiden Tragödien besitzen wir nur den Anfang; die Verfasser haben es nur bis zu einem Bruchstücke gebracht. Die Danae des Euripides ist das Machwerk eines Byzantiners, die Klytämnestra des Sophokles ein ganz junges Produkt, welches dem Occident angehört; denn der Fälscher hat hauptsächlich den Agamemnon des Seneca ausgebeutet.

253) Plutarch de Glor. Athen. c. 6 behauptet, die Athener hätten mehr Geld auf die Aufführung ihrer klassischen Trauerspiele verwendet, als ihnen die Freiheitskriege und die Gewinnung der Hegemonie kosteten. Die ganze Stelle ist darum von Bedeutung, weil sie, wie es scheint, auf Demetrius von Phaleros zurückgeht und zeigt, wie in der Zeit des Aristoteles politische Männer darüber urtheilten. Aehnliche Vorwürfe macht auch Demosthenes den Athenern Philipp. I 35, Leptin. 26.

254) An den Lenäen wurden auch die Metöken zur Choregie herangezogen (Schol. Aristoph. Plut. 953), dagegen die Betheiligung an den ἀστικοὶ χοροί war ein ausschliefsliches Ehrenrecht der Bürger. Zur Choregie war nur verpflichtet, wer ein Vermögen von mindestens drei Talenten hatte.

nur die Wohlhabenden zu einer solchen Liturgie verpflichtet. Der Choreg hatte dann das Chorpersonal gleichfalls aus Angehörigen seiner Phyle zusammenzubringen, ein geeignetes Local für die Einübung des Chores zu beschaffen, für die Verpflegung und Bedienung während dieser Zeit zu sorgen und zur Aufführung selbst Masken, Gewänder und Schmuck für den Chor zu liefern. War ein Nebenchor erforderlich, so steigerte dies unter Umständen die Kosten erheblich[255]); aber auch sonst hatte der Choreg manches für die Aufführung Erforderliche zu leisten.[256]) Man unterzog sich jedoch meist willig solchen Anforderungen. Der Ehrgeiz, etwas Vollendetes vorzuführen, war zu mächtig, die Ehre des Sieges zu lockend, und man wufste recht gut, dafs der Glanz der äufseren Ausstattung zum Erfolge wesentlich beitrug.[257]) Erst später mag knickeriges Wesen mehr und mehr überhand genommen haben. Wenn die Komiker sich zuweilen über die Sparsamkeit der Choregen beklagten, so wird dies wohl oft nur ein harmloser Scherz sein. Die Choregie für den tragischen Dichter war kostspieliger, als für die Komödie, weil das heroische Drama einen gewissen Prunk erforderte, der im Lustspiel nicht an seiner Stelle war, dann weil die Zahl der Choreuten im Trauerspiel weit gröfser war.[258])

Als der Wohlstand der attischen Bürgerschaft abnahm, mufste man darauf bedacht sein, diese Verpflichtung zu erleichtern, daher schon Ol. 93, 3 gestattet wurde, dafs zwei zusammen die Choregie übernahmen.[259]) Bald ging man weiter, indem man die Ansprüche

255) Darauf geht wohl die ungeschickt erzählte Anekdote bei Plutarch Phok. c. 19.

256) Aristoph. Fried. 1022.

257) Isäus Dicaeog. 36.

258) Der komische Chor bestand aus vierundzwanzig, der tragische aus fünfzehn (früher zwölf) Personen, aber diese Zahl vervierfacht sich mit Rücksicht auf die tragische Tetralogie. Bei Lysias de bonis Aristoph. 29 und 42 wird der Aufwand für eine zweimalige Choregie für einen tragischen Dichter auf 5000 Drachmen angeschlagen. Lehrreich ist besonders eine andere Rede des Lysias (*δωροδοκίας ἀπολογία*). Hier giebt einer Ol. 92, 2 für den tragischen Chor an den grofsen Dionysien 3000 Drachmen, Ol. 94 für den komischen Chor nebst dem Weihgeschenke (4: *σὺν τῇ τῆς σκευῆς ἀναθέσει*) 1000 Drachmen aus.

259) Schol. Arist. Frösche 404. Das dort aus Aristoteles angezogene Gesetz traf nur für die städtischen Dionysien jene Bestimmung, aber unzweifelhaft galt das Gleiche auch für die Lenäen; nur mag es hier schon früher ein-

an die Choregie für ein Lustspiel auf das geringste Mafs herabsetzte.[260]) Die Folge war, dafs der komische Chor fortan mit einer ganz untergeordneten Stelle sich begnügte und bald ganz beseitigt wurde. Allein die Choregie für die Komödie blieb nach wie vor bestehen. Indes ist seit dem Ende des grofsen Krieges nicht mehr die Bereitwilligkeit wie früher vorhanden. In der Zeit des Demosthenes fand sich häufig kein Choreg[261]), und wenn nicht etwa einer freiwillig die Leistung übernahm, mufste der Staat eintreten.

VII

Der Chor und seine Organisation.

Wie die Tragödie aus dem Dithyrambus der kyklischen Chöre hervorgegangen ist, so besteht auch der tragische Chor anfangs aus fünfzig Personen.[262]) Wenn sich Aeschylus mit zwölf Choreuten begnügt, so hängt diese scheinbare Verminderung unzweifelhaft mit der Einführung der Tetralogie zusammen. Der grofse Chor wurde

geführt sein. Ob vereinzelte Fälle schon früher vorkamen, ist ungewifs; in der Didaskalie der Alkestis des Euripides ist *Τεισίας ἐχορήγει* zu lesen.

260) Schol. Aristoph. Frösche 404 auf Betrieb des Dithyrambendichters Kinesias. Dafs aber die Choregie für die Komödie demungeachtet auch nach dem peloponnesischen Kriege fortbestand, zeigt die Inschrift CIG. 219, wo sie einer offenbar an demselben Feste (den grofsen Dionysien) für einen *κύκλιος χορός* und *κωμῳδοί* übernimmt; vgl. auch die Inschrift 228 und eine dritte bei Le Bas Attique 85 (*ἡδυγέλωτι χορῷ Διονύσια*).

261) Wenn Demosthenes Lept. 22 behauptet, es sei kein Mangel an solchen, welche die Choregie übernehmen konnten oder wollten, so ist dies eine rhetorische Phrase, durch den Zweck seiner Rede entschuldigt; dafs es thatsächlich ganz anders war, bezeugt er selbst in der Rede gegen Midias. Daher findet sich öfter auf Inschriften *ὁ δῆμος ἐχορήγει*. Merkwürdig lautet aus römischer Zeit die Inschrift Ephem. Archaeol. 1860, 3785: *ὁ δῆμος ἐνείκα.*

262) Pollux IV 110: *τὸ παλαιὸν ὁ τραγικὸς χορὸς πεντήκοντα ἦσαν ἄχρι τῶν Εὐμενίδων Αἰσχύλου· πρὸς δὲ τὸν ὄχλον αὐτῶν τοῦ πλήθους ἐκπτοηθέντος συνέστειλεν ὁ νόμος εἰς ἐλάττω ἀριθμὸν τὸν χορόν.* Dafs der grofse Chor unvermindert bis zu den Eumeniden bestanden habe, wie Pollux durch eine schlecht erfundene Anekdote beweisen will, wird eben durch die Orestie widerlegt, vgl. Schol. Aristoph. Ritter 589: *ὁ δὲ τραγικὸς χορὸς ιε', ὡς Αἰσχύλος Ἀγαμέμνονι*, und Schol. Eumen. 585. Also hatte damals bereits Sophokles die Normalzahl funfzehn (Pollux IV 108) eingeführt; denn dafs dieser Dichter nur zwölf Choreuten vorfand, ist ausdrücklich (Suidas II 2, 883 und der Biographen) bezeugt. Irrig ist es, wenn (Bekker An. II 746) dem tragischen Chore vierzehn oder (*περὶ κωμῳδίας* IX a 45 p. XX) sechszehn Mitglieder gegeben werden; auch Tzetzes X b 109 spricht von sechszehn Choreuten im Satyrdrama.

eben in vier kleinere zerlegt, von denen jeder in einem Drama mitwirkte. Sophokles erhöhte bald nachher die Zwölfzahl auf fünfzehn. Der Chor der Komödie hat vierundzwanzig Mitglieder. Das Lustspiel, das überall der Tragödie nachsteht, begnügt sich mit der Hälfte des grofsen kyklischen Chores.[263])

Man behielt in der Tragödie die festgesetzte Zahl der Choreuten, erst zwölf, dann fünfzehn, stets bei, auch wo die Rücksicht auf die mythische Ueberlieferung eine gröfsere oder geringere Zahl erforderte. Für die jüngere Tragödie, welche nicht mehr bestimmte Persönlichkeiten im Chore verwendet, war ohnedies die Zahl ziemlich gleichgültig.[264])

Nebenchöre kommen öfter im Trauerspiel, wie im Lustspiel vor. Ein Nebenchor verursacht wenig Umstände, wenn er vor der Parodos des eigentlichen Chores und hinter der Bühne sein Lied vortrug. So sind bei Euripides die Begleiter des Hippolytus blofse Statisten; das kurze Lied wird von dem Chore, der noch nicht die Orchestra betreten hat, gesungen.[265]) Ganz ähnlich verhält es sich bei Aristophanes mit dem Chor der Frösche[266]), nach welchem die Komödie benannt ist, während der wirkliche Chor, weil die Haupthandlung des Stückes in die Unterwelt verlegt ist, durch Genossen der eleusinischen Weihen gebildet wird. Aber manchmal tritt ein

263) Schol. Aristoph. Ritter 589: *ὁ μὲν κωμικὸς χορὸς κδ', ὡς καὶ οὗτος ἀπηρίθμησεν ἐν Ὄρνισιν, ἄῤῥενας μὲν ὄρνις ιβ', θηλείας δὲ τοσαύτας.* Pollux IV 109.

264) So sah sich Aeschylus genöthigt, in den Eumeniden die Zahl der Rachegöttinnen zu vermehren, in den Schutzflehenden die Zahl der Danaiden zu verringern: und der beigefügte Nebenchor der Dienerinnen trug dazu bei, das abweichende Zahlenverhältnifs minder bemerkbar zu machen. Die Schutzflehenden gehören zu einer tetralogischen Composition. Hier ist also ein Chor von fünfzig Personen unzulässig; und wenn in einem Bruchstück wahrscheinlich aus einer anderen zu dieser Tetralogie gehörenden Tragödie (*Δαναΐδες*) dem Chore geboten wird, sich im Kreise um das Feuer des Altars aufzustellen (*κύκλῳ περίστητ', ἐν λόχῳ τ' ἀπείρονι εὔξασθε*), so war dies auch für eine geringere Zahl, zumal wenn noch Dienerinnen beigegeben waren, ausführbar.

265) Schol. Hipp. 67: *ἕτεροι δέ εἰσι τοῦ χοροῦ, καθάπερ ἐν τῷ Ἀλεξάνδρῳ· ἐνταῦθα μὲν οὖν δύναται προαποχωρήσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ. ἐκεῖ δὲ συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπεισάγει τὸ ἄθροισμα, ὡς καὶ ἐν Ἀντιόπῃ δύο χοροὺς εἰσάγει τόν τε Θηβαίων γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης.*

266) Auf gleiche Weise wird auch der Chor des Agathon im Eingange der Thesmophoriazusen hinter der Bühne gesungen haben.

zweiter Chor von Sängern in geeignetem Kostüme auf, wie am Schlusse der Eumeniden des Aeschylus der Fackeln tragende Chor, welcher den Rachegöttinnen das Geleite giebt[267]), oder die Lakonier in der Lysistrata des Aristophanes. In der Tragödie konnte man füglich einen Chor, der bereits in einem anderen Stücke aufgetreten war[268]), dazu verwenden. Der Choreg hatte dann nur für die äufsere Ausstattung zu sorgen.[269]) Verschieden davon sind gemischte Chöre, von denen besonders die Komödie öfter Gebrauch macht.[270])

Der tragische Chor zog entweder in fünf Reihen zu je drei, oder in drei Reihen zu je fünf Mann in die Orchestra ein. Aehnlich war der komische Chor in sechs Reihen zu je vier oder in vier Reihen zu je sechs Mann gegliedert.[271]) Und er behielt diese Stellung im Viereck auch in der Regel bei, während der grofse Chor

267) Einen Nebenchor haben auch die Schutzflehenden des Aeschylus, nicht aber das gleichnamige Stück des Euripides; denn die fünf Knaben treten einzeln auf, bilden keinen Chor. Der Chor dieser Tragödie ist, wie es scheint, aus den Müttern und ihren Begleiterinnen gebildet.

268) Selbstverständlich in einem Stück desselben Dichters.

269) Dafür würde der Ausdruck *παραχορήγημα* ganz passend sein, den der Schol. der Frösche 209 auf jenes Stück anwendet.

270) In den Schutzflehenden des Euripides scheint der Chor aus fünf Müttern und zehn Dienerinnen bestanden zu haben. Ob der Chor im Theseus aus Knaben und Mädchen gebildet war, ist unbekannt. Für die gemischten Chöre der alten Komödie gilt das Gesetz, dafs die Halbchöre eine ungleiche Zahl zeigen, also dreizehn Männer und elf Frauen oder dreizehn Frauen und elf Knaben, dreizehn Greise und elf Jünglinge, s. Schol. Arist. Ritter 589 (wo *τοὺς πρεσβύτας πλεονεκτεῖν δυεῖν φασιν* statt *δεῖν* zu lesen ist). So steht in der Lysistrata der Halbchor der Greise dem Halbchore der Frauen gegenüber. Dagegen in den Wespen sind die Knaben, welche den Alten voranleuchten, nur ein Parachoregem. Im Frieden werden nur Statisten verwandt, um die Arbeit des Chores zu unterstützen.

271) Pollux IV 109 vom tragischen Chore: *καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰσῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γίγνοιτο ἡ πάροδος, εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰσῄεσαν.* Der komische Chor besteht aus sechs *ζυγά* oder vier *στοῖχοι*. Die Gliederung des dramatischen Chores ist identisch mit der militärischen Taktik: *ζυγὸν* (Glied) nennt man hier die Stellung mehrerer Soldaten auf einer Linie neben einander, *στίχος* (die Rotte) heifst eine Reihe Leute, die hinter einander aufgestellt sind; drei Rotten neben einander bilden also Glieder von je drei Mann. Gewöhnlich zog wohl der dramatische Chor in *ζυγά* auf; auf der Orchestra angelangt, konnte er dann die Stellung verändern. Bei Aristophanes in den Vögeln zieht der Chor in vier Reihen zu sechs Mann (*κατὰ στοίχους*) auf, und in derselben Stellung ward in den Babyloniern die Parodos vorgetragen.

der älteren Tragödie und der Dithyrambendichter sich im Kreise um den Altar des Gottes aufzustellen pflegte.[272]) Zuweilen wird diese feste Ordnung aufgegeben.[273]) Wenn der Chor von leidenschaftlicher Aufregung ergriffen ist oder Neugier und Ungewifsheit anschaulich geschildert werden soll, treten die Choreuten einzeln oder auch in gröfseren und kleineren Gruppen auf.

Von der Regel, dafs der Chor ohne Unterbrechung von seinem ersten Auftreten bis zum Schlusse des Stückes gegenwärtig ist, finden sich mehrfache Ausnahmen. Der Wechsel der Scene in den Eumeniden, wo die Handlung aus dem delphischen Heiligthume nach der Akropolis von Athen verlegt wird, machte auch eine momentane Entfernung des Chores nothwendig. Ebenso war der Selbstmord des Ajas bei Sophokles mit der Anwesenheit von Zeugen unvereinbar; während der Held den langen Monolog spricht und sich in sein Schwert stürzt, mufs sich der Chor fernhalten.

Koryphäus. Der Chor steht als Gesammtheit den Schauspielern auf der Bühne gegenüber. Der Repräsentant des Chores, gleichsam sein Sprecher, ist der Koryphäus, der den Verkehr mit den handelnden Personen vermittelt. Diese Zwiegespräche sind eine Erinnerung an die Anfänge der dramatischen Poesie; denn hier ist der Keim des Dialoges zu suchen. Aber man konnte auch später nicht darauf verzichten, ohne den Chor völlig loszulösen. Was der Koryphäus, was der ganze Chor vortrug, darüber schweigt die Ueberlieferung. Dafs in der Tragödie iambische Trimeter, welche der Chor mit den Schauspielern wechselte, dafs die anapästischen Dimeter, womit das Erscheinen und Abtreten der Personen angekündigt wird, dem Koryphäus zuzuweisen sind, ist sicher; aber wie weit der Chorführer am Einzelvortrage melischer Partien betheiligt war, läfst sich nicht genauer feststellen. In der Komödie, wo der Chor mehr oder minder in die Handlung verflochten ist, oft geradezu thätig eingreift, war auch die Aufgabe des Koryphäus eine viel bedeutendere. Er führt nicht nur mit den

272) Die alten Grammatiker, wie z. B. Tzetzes Prol. zu Lykophron, legen daher den dramatischen Chören ein τετράγωνον σχῆμα bei. Damit brachte man sogar den Namen τραγῳδία durch ein etymologisches Kunststück in Verbindung (Bekker An. II 746, Et. M. 764). Doch müssen auch Rundtänze zuweilen vorgekommen sein, vgl. Aesch. Eum. 307, Aristoph. Thesmoph. 953.

273) Pollux IV 109: ἔσθ᾽ ὅτε δὲ καὶ καθ᾽ ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον. Vgl. Aeschylus' Eumeniden und Sophokles' Oedipus auf Kolonos.

Schauspielern bald längere, bald kürzere Wechselreden, sondern steht auch mit dem Chore selbst in fortwährendem Verkehr. Die Befehle und Ermahnungen, welche häufig an die Gesammtheit der Choreuten gerichtet werden, schicken sich nur für den Führer.

Der Koryphäus ist der Vorsänger.[274]) Ursprünglich übernahm der Dichter selbst diese Function. Seitdem aber durch Thespis das dramatische Element hinzutrat, mufste er dies Geschäft einem anderen übertragen, der gründliche musikalische Bildung und praktische Erfahrung besafs. Bei der Einübung des Chores, wie bei der Aufführung des Dramas leistete er wesentliche Dienste; von seiner Geschicklichkeit hing vielfach der Erfolg ab.[275]) Zumal in der Komödie waren die Anforderungen an den Koryphäus noch zahlreicher und schwieriger, als in der Tragödie.

Der Koryphäus hatte seinen bestimmten Platz. Im tragischen Chor nahm er beim Einzuge die dritte Stelle der linken Reihe ein[276]); denn die linke Seite, welche den Zuschauern zugekehrt war, galt für ehrenvoller als die rechte. Auf der linken Seite befanden sich die tüchtigsten Choreuten, während man die Unansehnlichen und Mindergeschickten der mittleren Reihe zuwies; doch war man thunlichst darauf bedacht, dafs nur stattliche Figuren, geübte Sänger und Tänzer in den Chor aufgenommen wurden.

Aus dem Chore ist die Tragödie hervorgegangen. Erst nach und nach gelangt das Dramatische zur Geltung. Wie der Chor alle Zeit Der Prolog.

274) D. h. der *ἐξάρχων*, wie man seit Alters den Leiter eines Chores nannte, später auch *ἡγεμών*. Auf ihn sind die Blicke aller Choreuten gerichtet, Aristot. Probl. 11, 22, daher ein beliebtes Bild in Vergleichungen, Plato Euthyd. 276 B: *ὥσπερ ὑπὸ διδασκάλου χορὸς ἀποσημήναντος ἅμα ἀνεθορύβησαν.* Columella XII 2: *ubi chorus canentium non ad certos modos neque numeris praeeuntis magistri consensit, dissonum quiddam ac tumultuosum audientibus canere videtur.* Der sogenannte Aristoteles de mundo c. 6 p. 399 A 14 ff.: *καθάπερ ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρῶν, ἔσθ' ὅτε καὶ γυναικῶν, ἐν διαφόροις φωναῖς ὀξυτέραις καὶ βαρυτέραις μίαν ἁρμονίαν κεραννύντων, οὕτως ἔχει καὶ ἐπὶ τοῦ τὸ σύμπαν διέποντος θεοῦ*, und nochmals *ὅπερ ἐν χορῷ κορυφαῖος, τοῦτο θεὸς ἐν κόσμῳ.*

275) Demosth. Mid. 60: *ἴστε δή που τοῦθ', ὅτι τὸν ἡγεμόνα ἂν ἀφέλῃ τις, οἴχεται ὁ λοιπὸς χορός.*

276) Photius *τρίτος ἀριστεροῦ* und Hesych. *ἀριστεροστάτης.* Seine gewöhnliche Stellung war in der Mitte, d. h. der Fronte; daher nennt ihn Plinius Ep. II 14 *μεσόχορος.* Athen. IV 152 B: *κάθηνται μὲν ἐν κύκλῳ, μέσος δ' ὁ κράτιστος, ὡς ἂν κορυφαῖος χοροῦ.*

die Handlung begleitet und abschliefst, so erwartet man, dafs er sie auch, wenigstens in der älteren Zeit, eingeführt habe. Gleichwohl hat nach glaubwürdiger Ueberlieferung schon der Gründer der Tragödie, Thespis, sich des Prologes bedient, und man begreift, wie gerade in den Anfängen der dramatischen Kunst diese Weise, das Publikum in die Sache einzuführen, gute Dienste leisten mufste. Die Thatsache selbst darf man nicht in Zweifel ziehen, aber der Prolog des Thespis und seiner Nachfolger wird nicht das Drama eröffnet haben[277]), sondern dieses Amt fiel dem Chore zu. Wenn das Spiel beginnen sollte, forderte der Herold den Dichter auf, mit seinem Chore in die Orchestra einzuziehen.[278]) Aeschylus ist in den Persern und in den Schutzflehenden der alten Sitte noch treu geblieben.[279]) In beiden Stücken treten die handelnden Personen erst nach dem Einzuge des Chores auf. Auch später macht dieser Dichter noch zuweilen von dieser alterthümlichen Form Gebrauch, wie im befreiten Prometheus[280]), und dem Meister hat sich seine Schule angeschlossen, wie man am Rhesus sieht.[281]) Bei den anderen Tragikern ist dies nicht mehr üblich; auch wo der Chor gleichzeitig mit einer handelnden Person auftritt, verharrt er so lange schweigend, bis der Prolog gesprochen war.[282]) Das erste Beispiel eines

277) Der Prolog bei Thespis war die erste ῥῆσις, und der Name ist vielleicht erst aufgekommen, seitdem er an die Spitze des Dramas trat. Auch später haben sich noch einige Reminiscenzen an diese alte Weise erhalten. Abgesehen von der Iphigeneia in Aulis des Euripides, wo nach der vorliegenden Redaction der Prolog die zweite Stelle einnimmt, ward auch die Andromache desselben Dichters durch eine Monodie der Heldin eröffnet, und die sich daran schliefsende Rede des Perseus vertrat die Stelle des eigentlichen Prologs. Im Miles des Plautus ist der Prolog sehr geschickt an die Spitze des zweiten Actes gesetzt.

278) Aristoph. Ach. 11: εἴσαγ' ὦ Θέογνι τὸν χορόν. Diese Formel war damals eigentlich nicht mehr recht anwendbar, aber der Komiker behält sie bei, weil sie für seinen Zweck sich eignete. (S. 53, A. 178.)

279) Diese beiden Dramen entbehren des Prologs, aber die der Parodos vorausgehenden Anapästen des Chores vertreten seine Stelle, daher der Schol. der Perser: ἐνταῦθα προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.

280) Auf den Chorgesang der Titanen folgte die Ansprache des Prometheus; ähnlich wohl auch in den Myrmidonen, wo der Prolog in Trimetern (Strabo XIII 616) sich an den lyrischen Eingang angeschlossen zu haben scheint.

281) Hier ward später von zweiter Hand ein Prolog in Iamben hinzugedichtet. Dafs auch die Komödie anfangs durch ein Chorlied eröffnet wurde, zeigen die *Βουκόλοι* des Kratinus.

282) So im Philoktet des Sophokles und anderwärts.

einleitenden Prologs in Trimetern, auf den die Parodos des Chores folgte, bieten die Phönissen des Phrynichus dar, Ol. 75, 4, also noch vor den Persern des Aeschylus aufgeführt. Diese Neuerung wird wohl erst der Zeit des Zusammenwirkens dieser Dichter verdankt, wo das dramatische Element durch Einführung des zweiten Schauspielers sich einen breiteren Raum eroberte.[283])

VIII

Schauspieler von Beruf sind den Anfängen des Dramas fremd; der Dichter selbst übernahm diese Funktion.[284]) Bei der Schlichtheit der alten Kunst hat solche Vielseitigkeit nichts Auffallendes. Der Dichter führte die Gestalten, welche er geschaffen hatte, auch dem Zuschauer vor. Das volle Verständnifs, was ein fremder Darsteller sich erst durch Studien aneignen mufste, brachte er mit und mufste so, wenn er anders von der Natur mit ausreichenden Mitteln ausgestattet war, eine mächtige Wirkung erzielen. Durch diese persönliche Betheiligung erlangte der dramatische Dichter zugleich die vertrauteste Bekanntschaft mit dem Geheimnifs des dramatischen Lebens. So waren alle älteren Tragiker von Thespis bis auf Aeschylus zugleich Schauspieler, und das Gleiche gilt auch von der älteren Komödiendichtung.[285]) So lange die dramatische Handlung in engen Grenzen verharrte, kam man mit einem Darsteller aus. Allein seitdem Aeschylus den Umfang der Chorgesänge beschränkte, um eine selbständige reichere Entwicklung des dramatischen Lebens herbeizuführen, mufste er einen Gehülfen heranziehen, dem er die Nebenrollen übertrug[286]), während der Dichter zunächst noch immer die

Die Schauspieler.

283) Aristoteles' Definition Poet. c. 12 p. 1452 B 19: *μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου* hält sich eben an die später gültige Norm, ebenso Euripides, wenn er bei Aristophanes Frösche 1120 die Prologe des Aeschylus (*τὸ πρᾶτον τῆς τραγῳδίας μέρος*) kritisirt.

284) Aristot. Rhet. III 1 p. 1403 B 22: *καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψῳδίαν ὀψὲ παρῆλθεν (ἡ ὑπόκρισις)· ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον*, wie dies von Thespis, Phrynichus, Aeschylus bekannt ist. Selbständig tritt die Schauspielkunst erst auf, nachdem Aeschylus den zweiten Darsteller hinzufügte.

285) Der Entwicklungsgang der Komödie ist im wesentlichen der gleiche; nur fehlen uns für die Anfänge bestimmte Zeugnisse.

286) Thespis führt den ersten, Aeschylus den zweiten Schauspieler ein, wie die Ueberlieferung nach der Ausdrucksweise der jüngeren Zeit lautet; denn

Hauptrollen übernahm. Nun erst war ein längerer zusammenhängender Dialog möglich. Die Personen sprachen nicht blofs für sich oder zum Chore, sondern auch zu einander; die Handlung wird bewegter. Erst jetzt kann von einem Schauspiele die Rede sein, und mit der Sache stellte sich auch der entsprechende Name ein.

Da Sophokles durch die Schwäche seiner Stimme verhindert war, bei der Aufführung seiner Stücke persönlich mitzuwirken, mufste er für einen Stellvertreter sorgen. Bereitwillig wird man ihm diese Erleichterung gewährt haben[287]), und alsbald machten auch die

thatsächlich war der zweite Darsteller des Aeschylus der erste wirkliche Schauspieler. Ὑποκριτής, die übliche Bezeichnung der Schauspieler bei den Attikern (bereits Hippokrates bietet einen Beleg dar), ist eigentlich einer, der auf eine Frage antwortet. Ὑποκρίνεσθαι ist in der älteren Sprache so viel als *ἀποκρίνεσθαι*, namentlich bei den Ioniern, so in dem Homerischen Hymnus auf Apollo I 171: *ὑμεῖς δ' εὖ μάλα πᾶσαι ὑποκρίνεσθαι ἀφήμως* (d. h. einstimmig antworten). Aber auch den Attikern, wie Thukydides und Aristophanes, ist dieser Sprachgebrauch nicht fremd, daher das Zeitwort (ebenso *ὑπόκρισις*) besonders von der Antwort eines Orakels gebraucht wird. Nach den alten Grammatikern ist der Ausdruck *ὑποκριτής* aufgekommen, sobald das dramatische Element in der Chordichtung sich zu entwickeln begann. Apollonius Lex. Hom.: *ὑποκρίναιτο.. πρωταγωνιστοῦντος γὰρ τοῦ χοροῦ τὸ παλαιὸν οὗτοι, ὥσπερ ἀποκριταὶ ἦσαν, ἀποκρινόμενοι πρὸς τὸν χορόν.* Aehnlich Photius und Eustathius *ὁ ἀποκρινόμενος τῷ χορῷ* und Pollux IV 123. Euanthius: *sed primo una persona substituta est cantoribus, quae respondens alternis choro locupletavit variavitque rem musicam, tum altera, tum tertia.* Es ist möglich, dafs man den Chormeister oder Vorsänger, der zuerst mit dem Chore Worte wechselte, bereits *ὑποκριτής* nannte. Allein ebenso gut kann diese Beziehung erst der Zeit des Aeschylus ihren Ursprung verdanken; denn erst seitdem dieser Dichter einen Gehülfen als zweiten Darsteller hinzunahm, war ein eigentlicher ausführlicher Dialog möglich. Erst jetzt kann von der selbständigen Thätigkeit eines Schauspielers die Rede sein, und als bald nachher die Dichter dieser Function gänzlich entsagten, gewinnt der Ausdruck allgemeine Geltung. Daher sagt man jetzt *τὰ πρῶτα ὑποκρίνεσθαι* vom Protagonisten, *ὑποκρίνεσθαι τινά* eine Rolle spielen, eine dramatische Person darstellen. Wenn eine bekannte Anekdote dem Solon (Plut. Solon c. 30) die Worte: *οὐ καλῶς ὑποκρίνῃ τὸν Ὁμηρικὸν Ὀδυσσέα* in den Mund legt, so lag dieser Sprachgebrauch jener Zeit noch ganz fern. — Den zweiten Schauspieler hat übrigens Aeschylus wohl erst nach Ol. 73, 4 eingeführt, wo er zum ersten Male im tragischen Agon über seine Mitbewerber siegte.

287) Wohl gleich bei seinem ersten dramatischen Versuche Ol. 77, 4, obschon Sophokles ausnahmsweise sich später einmal an einer Aufführung betheiligt hat. Nach dem Vorgange des Sophokles hat dann auch Aeschylus sich von der Bühne zurückgezogen.

anderen Dichter von dieser Vergünstigung Gebrauch. So traten also jetzt zwei wirkliche Schauspieler in jedem Stücke auf; bald nachher ward ein dritter hinzugefügt, den wir bereits in der Orestie des Aeschylus Ol. 80, 2 antreffen. Ob diese Neuerung von Sophokles oder Aeschylus ausging, war streitig.[288]) Wenn wir aber sehen, dafs Sophokles, um das dramatische Element immer mehr zu entwickeln, den Chor noch weiter beschränkte und ihm eine veränderte Stellung anwies, so wird auch die Einführung des Tritagonisten, die demselben Zwecke dient, von Sophokles ausgegangen sein. Aeschylus, der einfachen Weise der älteren Kunst treu bleibend, empfand nicht so sehr das Bedürfnifs, die Mittel der Darstellung zu steigern, aber er trat auch dem Wunsche seines jüngeren Kunstgenossen nicht hindernd in den Weg.

Mit dieser geringen Zahl der Schauspieler hat sich im Allgemeinen das griechische Drama begnügt. Man erkannte wohl, dafs es bei der Vermehrung des Personals nicht so leicht sein würde, erprobte tüchtige Kräfte zu gewinnen; blofse Handlanger aber machen immer einen störenden Eindruck, selbst wenn man ihnen nur untergeordnete Rollen anvertraut. Daher beobachtet der dramatische Dichter in der Verwendung der handelnden Personen eine weise Sparsamkeit.[289]) Er führt keine neue Person ein, wo eine anwesende denselben Dienst leisten kann, und entfernt den Darsteller von der Bühne, sobald seine Rolle beendet ist. Unter Umständen zog man

288) Nach Aristot. Poet. 4, 13 p. 1449 A 18 führt Aeschylus den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler ein (*τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*). Aber Themistius 26, 382 berichtet aus demselben Aristoteles: *Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας* (die Variante *ὑποκριτάς* ist nur Schreibfehler, und man darf nicht *τρεῖς ὑποκριτάς*, noch weniger *διττοὺς ὑποκριτάς*, um beide Stellen in Einklang zu bringen, schreiben, obwohl es eigentlich *δεύτερον καὶ τρίτον* heifsen mufste). Themistius hat offenbar die Schrift *περὶ ποιητῶν* vor Augen, und solcher Widerspruch des Aristoteles in einem zweifelhaften Falle hat nichts Auffälliges. Dem Aeschylus legt dies Verdienst die Biographie dieses Dichters bei, dem Sophokles Dikäarch (s. Biographie des Aeschylus), Diogenes Laert. c. III 34, 56, Biographie des Sophokles und Suidas II 2, 883.

289) Wie gut man mit diesen Mitteln auskam, zeigt die Alkestis des Euripides. Hier genügen eigentlich zwei Schauspieler und ein Parachoregema, aber natürlich hat der Dichter, dem damals drei Schauspieler zur Verfügung standen, sich nicht ohne Noth auf zwei beschränkt. Wie man sich zu helfen wufste, zeigt die Bemerkung des Schol. Aeschyl. Choeph. 899: *μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην, ἵνα μὴ τέσσαρες λέγωσιν.*

jedoch zur Aushülfe einen vierten Schauspieler hinzu. Diese Leistung übernahm der Choreg[290]); denn der Staat stellte nur die drei Schauspieler. Schon Aeschylus hatte einmal von diesem Mittel Gebrauch gemacht.[291]) Ebenso tritt bei Sophokles im Oedipus auf Kolonos ein vierter Schauspieler auf; denn es ist unnatürlich, eine Rolle wie die des Theseus unter mehrere Darsteller zu vertheilen, wenn sich eine solche Aushülfe darbot.[292]) Aehnlich verhält es sich mit der Andromache des Euripides.

Für die Komödien gelten die gleichen Ordnungen. Da sie anfangs der Unterstützung des Staates entbehrte und auf freiwillige

290) Aeschylus in dem nicht mehr erhaltenen Memnon (Pollux IV 110), aber nicht in den Choephoren V. 899, wo sich der Dichter einfacher zu helfen wufste. Dies Citat bei Pollux *ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου*, was man nur durch Annahme eines Irrthums im Citiren auf die Choephoren beziehen könnte, beruht nur auf einem Versehen der Abschreiber; auch zeigt schon der Ausdruck IV 109 *εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ*, dafs von der betreffenden Stelle der Choephoren nicht die Rede sein kann. Uebrigens wenn auch vier Schauspieler zugleich auf der Bühne waren, so ist doch in der Regel einer stumm, daher Horaz A. P. 192 vorschreibt: *nec quarta loqui persona laboret.*

291) Daher stammt der Ausdruck *παραχορήγημα*. So heifst jede aufserordentliche Leistung, zu der der Choreg eigentlich nicht verpflichtet war, die er aber im Interesse der Sache gern übernahm. Wenn Pollux IV 109 sagt: *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα [ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου]· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται, καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Αἰσχύλου Μέμνονι*, so ist diese Darstellung unvollständig; denn er übergeht gerade die Hauptsache, die Stellung eines Nebenchores, die ebenfalls unter den Begriff des Parachoregems fällt und unter Umständen mit erheblichen Kosten verbunden sein mochte. Nur Pollux unterscheidet zwischen dem *παραχορήγημα* und *παρασκήνιον*. Letzteres bezeichnet den besonderen Fall, wo der vierte Darsteller ein Lied vorzutragen hat (*ἀπὸ σκηνῆς μέλος*). Hierzu mochte man gewöhnlich einen Choreuten verwenden; ob dieser wirklich auftrat oder nur hinter der Bühne sang, während ein Statist seine Stelle vertrat, ist ungewifs. Ein Beispiel dafür bietet Aristoph. Friede 114 (wo der Scholiast den allgemeinen Ausdruck *παραχορήγημα* gebraucht). Ebenso ist der Knabe Molossus in der Andromache des Euripides ein *παρασκήνιον*.

292) Theseus braucht nicht gerade von dem vierten Schauspieler dargestellt zu werden. Der Tritagonist konnte diese Rolle übernehmen, so dafs der vierte Darsteller für die Nebenrollen verwandt wurde. Wo eine Person später mit völlig verändertem Charakter auftritt, hat die Vertheilung der Rolle unter zwei Schauspieler nichts Anstöfsiges; ebenso konnte, wenn einer früher agirt hatte und dann nochmals als stumme Person auftrat, füglich ein Statist aushelfen.

Leistungen angewiesen war, fehlten feste Normen. Daher erschien schon den alten Forschern die Vorgeschichte des attischen Lustspiels dunkel. Auch hier war der Chormeister zugleich darstellender Künstler, allein seit Kratinus wird nach dem Vorgange der Tragödie dies Geschäft Schauspielern von Beruf überlassen.[293]) Die Zahl der Darsteller mag in der ersten Zeit eine nach Umständen wechselnde gewesen sein.[294]) Allein seit der Staat den komischen Chor dem tragischen gleichstellte und der Archon dem Dichter einen Choregen zuwies, ist auch die Komödie an eine bestimmte Regel gebunden; seit Kratinus finden wir auch hier die gesetzliche Zahl der Schauspieler. Wenn wir die Fülle von Figuren, den raschen Scenenwechsel in den Lustspielen des Aristophanes ins Auge fassen, scheint es kaum möglich, mit so geringen Kräften auszukommen. Allein diese Beschränkung bereitet einem Dichter, wie Aristophanes, keine Verlegenheit. Zwar macht er von der Aushülfe des Parachoregems häufiger Gebrauch als die Tragiker, aber immer in mafsvoller Weise. In den Vögeln drängt eine Person die andere, aber nur in einer Scene, wo die drei Gesandten der Götter vor Peithetaeros erscheinen, treten vier Personen auf.[295]) In manchen Dramen, nicht nur in den beiden letzten, sondern auch in älteren Stücken, wie den Rittern, reichen drei Darsteller vollständig aus. Die mittlere Komödie, die sich viel weniger frei bewegt, hatte keinen Anlafs, die Mittel der Darstellung zu vermehren, wie die jüngsten Arbeiten des Aristophanes, die Ekklesiazusen und der Plutos, beweisen, welche bereits dieser Epoche angehören. Die neuere Komödie zieht sich zwar in einen eng umschriebenen Kreis zurück, allein da sie vorzugsweise verwickeltere Handlungen liebt, könnte man vermuthen, es sei eine Vermehrung der Schauspieler eingetreten. Jedoch hat

293) Der alte Myllus wird als Schauspieler und Dichter bezeichnet. Kratinus dagegen bediente sich des Krates als Darsteller. Dafs Aristophanes in den Rittern selbst eine Rolle übernahm, ist nur ein Mifsverständnifs unwissender Erklärer.

294) *Περὶ κωμῳδίας* IX a 16: *οἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας — ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα — τὰ πρόσωπα ἀτάκτως εἰσῆγον … Ἐπιγενόμενος δὲ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὶ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν.* Dies wird bald, nachdem Sophokles den dritten tragischen Schauspieler hinzugefügt hatte, geschehen sein.

295) Der Triballus spricht übrigens nur ein Paar barbarische Worte.

eine solche Neuerung wenig Wahrscheinlichkeit[296]), da sonst die Dichter dieser Epoche an dem überlieferten Organismus des Dramas nichts Wesentliches geändert haben. Erst die römischen Lustspieldichter fügten zwei weitere Darsteller hinzu. Für die Komödie des Plautus und Terenz ist die Fünfzahl Norm[297]), und man reicht nicht einmal überall aus. Wie es die älteren römischen Tragiker hielten, ist unbekannt. Da indes auch in Rom beide Gattungen der dramatischen Poesie in solchen äufserlichen Dingen gleichen Schritt halten, dürfen wir wohl auch hier die Fünfzahl voraussetzen.[298]) Da-

296) Euanthius (Terentius ed. Zeune 1774 p. XXVI f.) bringt allerdings die fünf Schauspieler mit den fünf Akten in Verbindung: *et ad ultimum, qui primarum partium, qui secundarum et tertiarum, qui quartarum atque quintarum actores essent, distributa et divisa quinquepartito tota est fabula.* Allein dieser Grammatiker hatte eben die römische Bühne vor Augen und brachte daher ganz äusserlich die fünffache Gliederung des Drama mit der vermehrten Zahl der Spieler in Verbindung. Von ähnlichen Vorstellungen geht auch der Scholiast des Cicero in Caecil. 15 aus. Für die Fortdauer der alten Praxis in der griechischen Komödie sprechen besonders die Inschriften von Delphi, welche sich auf die Festfeier der *Σωτήρια* (gestiftet nach der Vernichtung der Kelten Ol. 125, 2) beziehen (Wescher n. 3 ff.). Die Ordnung der Festfeier ist *ῥαψῳδοί, κιθαρισταί, κιθαρῳδοί* (*ποιηταὶ προσοδίων* n. 5), *παῖδες χορευταί, ἄνδρες χορευταί, αὐληταί* mit ihrem *διδάσκαλος, τραγῳδοί* mit ihrem *αὐλητής* und *διδάσκαλος, κωμῳδοί* mit *αὐλητής* und *διδάσκαλος*; den Beschlufs machen *χορευταὶ κωμικοί* (sieben an der Zahl). Dieser Agon ist offenbar nach dem Muster Athens eingerichtet, für drei Tragödien und drei Komödien bestimmt; doch erscheinen zuweilen nur zwei Dramen der einen Gattung (n. 6 ist das Verhältnifs unklar). Hier ist die Normalzahl der Schauspieler festgehalten; es sind immer drei *τραγῳδοί* und ebensoviel *κωμῳδοί*. War einmal ein vierter Darsteller nöthig, so wurde er offenbar der Ehre der Aufzeichnung nicht gewürdigt. Bezeichnend ist, dafs die Schauspieler immer voranstehen; dann folgt der Componist (*αὐλητής*), zuletzt der *διδάσκαλος*, nicht der Verfasser, sondern der, welcher das alte Stück einübt, der sogenannte *ὑποδιδάσκαλος*. Denn offenbar wurden in dieser Zeit, wo die literarische Produktion immer mehr abstarb, in Delphi keine neuen Dramen aufgeführt.

297) Diomedes p. 490 K.: *In Graeco dramate fere tres personae solae agunt, ... at latini scriptores conplures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent.* Das Verfahren der römischen Bearbeiter, die einzelne Scenen aus anderen Dramen einflochten, (die sogenannte *contaminatio*) war darauf sicher nicht ohne Einflufs. Den vierten Schauspieler erwähnt Cicero in Caecil. 15.

298) Auch spricht Diomedes ganz allgemein vom Drama. Die Vorschrift des Horaz (A. P. 192) ist nicht entscheidend; er verlangt nur, dafs in einer Scene sich nicht mehr als drei am Dialog betheiligen dürfen.

gegen hält sich Seneca wieder streng an die Regel der griechischen Bühne.

Aufser den Schauspielern waren auch Statisten erforderlich, für welche der Choreg zu sorgen verpflichtet war. So traten in der Tragödie gemäfs der herrschenden Sitte fürstliche Personen in der Regel mit Gefolge auf.[299]) Nicht selten nimmt eine untergeordnete Bühnenfigur auch an der Handlung, aber nicht am Dialoge Theil.[300]) Solche stumme Personen, welche schon bei Aeschylus und Sophokles auftreten, kommen häufiger in den figurenreichen Dramen des Euripides, besonders aber bei Aristophanes vor.

Dafs zwischen den drei Schauspielern eine gewisse Rangordnung und Abstufung stattfand, beweisen schon die herkömmlichen Namen der Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten. Als sicher darf man annehmen, dafs die Hauptrolle als die schwierigste und meist auch umfangreichste dem Protagonisten zufiel[301]); denn es ist gewifs irrig, wenn man meint, der Protagonist habe stets die Titelrolle gespielt[302]) oder den Charakter dargestellt, der unsere Theilnahme am meisten in Anspruch nimmt. Im Agamemnon des Aeschylus hat sicherlich der erste Schauspieler nicht den König, sondern die Klytämnestra übernommen[303]); denn wenn man behaup-

299) *Δορυφόρημα* ist der allgemeine Ausdruck für dies Gefolge, selbst in der Komödie, weil junge lanzentragende Krieger den Fürsten begleiten.

300) Daher der Ausdruck *κωφὸν πρόσωπον*. Bei Diomedes p. 491 K.: *ideoque Horatius ait: ne quarta loqui persona laboret, quia quarta semper muta est;* man mufs vielmehr *quinta* schreiben.

301) Der Protagonist war daher nicht selten fortwährend auf der Bühne, daher der Schol. Cic. in Caecil. 15: *est persona primarum partium, quae saepius acta regreditur, secundarum et tertiarum, quae minus minusque procedunt.*

302) Aeschines gab als Tritagonist im Oenomaus des Sophokles die Titelrolle. Dafs der Titel des Stückes nicht mafsgebend war, beweist Terenz, der den Namen des griechischen Stückes in Phormio umwandelt Prol. 27: *quia primas partis qui aget, is erit Phormio Parasitus per quem res geretur maxume.* Der griechische Titel war eben dem Publikum nicht recht verständlich, daher wird der Name der Hauptperson substituirt. In der neuen Komödie fällt die Hauptrolle häufig dem intriganten Sklaven zu.

303) Ganz unglücklich ist der Gedanke, dafs in einer Tetralogie derselbe Schauspieler immer dieselbe Person dargestellt habe, wie in der Orestie des Aeschylus die Klytämnestra, die in allen drei Dramen auftritt, so dafs man dann diese Rolle überall dem Tritagonisten hat zutheilen wollen.

tet, dafs Frauenrollen wegen ihrer mehr passiven Haltung dem Deuteragonisten zugefallen seien, so ist dies in solcher Allgemeinheit nicht zutreffend. Nicht nur bei Euripides, sondern auch bei Sophokles tritt uns in weiblichen Charakteren ein hochgesteigertes Pathos entgegen. Die Darstellung der Elektra, der Antigone und Deianeira des Sophokles wird man unzweifelhaft dem ersten Darsteller anvertraut haben. Dem Deuteragonisten fallen in der Regel die Rollen zu, welche dem Hauptcharakter am Nächsten stehen, sich mit ihm freundlich oder feindlich berühren. Der Tritagonist übernahm gewöhnlich eine Reihe kleinerer Rollen[304]); allein auch dem ersten und zweiten Schauspieler wurden nicht selten Nebenrollen zugewiesen. Der Tritagonist mag häufig ein Anfänger gewesen sein; allein deshalb darf man von seinen Aufgaben nicht so geringschätzig denken, wie gewöhnlich geschieht, wenn man meint, er habe die Rollen gespielt, an denen nicht viel zu verderben war.[305]) Im Philoktet des Sophokles erfordert die Darstellung des Odysseus einen ebenso tüchtigen Spieler, wie die des Philoktet; seine Aufgabe ist sogar schwieriger als die Rolle des Neoptolemos. Wenn dem Tritagonisten häufig die Rolle des Königs zufiel, so war es doch nicht eine allgemein gültige Regel[306]), sondern es kommt auf die Stellung

304) Der Deuteragonist und Tritagonist ordnen sich dem ersten Schauspieler unter, mäfsigen ihre Stimme und suchen sich nicht über Gebühr geltend zu machen, Cicero in Caecil. 15. Der tragische Schauspieler Theodorus war so eifersüchtig, dafs er immer zuerst auf der Bühne auftrat, weil er die Empfindlichkeit des Publikums für erste Eindrücke kannte (Aristot. Polit. VII 17 p. 1336 B 28); er wird in diesem Falle wohl auch noch die Rolle eines προτατικὸν πρόσωπον übernommen haben. So wird dieser Schauspieler in der Elektra des Sophokles, wo er sicherlich die Hauptrolle der Elektra übernahm (Polus spielte ebenfalls diese Rolle, Gellius VI 3), seinem Grundsatze gemäfs im Prolog auch die Rolle des Pädagogen gegeben haben, vgl. Plutarch Qu. Symp. IX 1, 2 (wo νικήσας auf den Protagonisten hinweist).

305) Die Aeufserungen des Demosthenes in der Rede vom Kranze oder der Truggesandtschaft sind nicht mafsgebend, da er mit sichtlicher Geringschätzung die Vergangenheit seines politischen Gegners behandelt; auch trat ja Aeschines nicht im Theater zu Athen auf, sondern war Tritagonist bei einer wandernden Truppe. Wenn Pollux IV 124 den Tritagonisten εὐτελέστατον πρόσωπον nennt, so versteht er darunter gar nicht die Rangordnung der Schauspieler, sondern die verschiedene Lebensstellung im Drama. Bei Pollux ist der König der πρωταγωνιστής, während er auf dem Theater häufig durch einen Tritagonisten dargestellt wurde.

306) Man legt ungebührliches Gewicht auf die Aeufserung des Demosthenes

an, welche diese Figur in der dramatischen Handlung einnimmt, und wenn Kreon in der Antigone des Sophokles dem dritten Schauspieler anvertraut wurde, so lag gerade bei diesem Charakter, den der Dichter nicht eben mit besonderer Gunst behandelt hatte, dem Darsteller ob, diese Schwierigkeiten durch seine Kunst zu überwinden. Wir vermögen überhaupt nicht in jedem einzelnen Drama mit Sicherheit die verschiedenen Rollen unter die drei Schauspieler zu vertheilen.[307]) Der Dichter wies nach eigenem Ermessen mit Rücksicht auf individuelle Begabung oder Neigung, so weit es die Anlage des Dramas gestattete, jedem Einzelnen seine Aufgabe zu. Es ist wohl denkbar, dafs ein Schauspieler auf gewisse Rollen einen Anspruch machte, und der Dichter mochte solchen Forderungen gegenüber nicht immer leichten Stand haben, aber ein einträchtiges Zusammenspielen, die rechte Totalwirkung wäre unmöglich gewesen, wenn der einzelne Schauspieler mit Berufung auf seinen Rang befugt gewesen wäre, bestimmte Rollen zu fordern oder abzulehnen. Aufserdem wird man bei wiederholten Aufführungen öfter die Vertheilung der Rollen abgeändert haben.[308])

de f. leg. 247: *ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν ὥσπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰσιέναι.* Nach der richtigen Bemerkung des Iuba in den *θεατρικαὶ ἱστορίαι* fielen diese Rollen meist dem dritten Schauspieler zu, *ἐπειδὴ ἧττόν ἐστι παθητικὰ καὶ ὑπέρογκα.*

307) Daher weichen auch die Versuche der Neueren, Genaueres zu ermitteln, oft weit von einander ab. Nur selten liegt eine bestimmte Ueberlieferung vor, und diese ist gewöhnlich solchen Hypothesen nicht günstig. Im Orestes des Euripides hat man die erste Rolle der Elektra zutheilen wollen, aber wir wissen durch das Zeugnifs des Komikers Strattis fr. 1, Com. II 2, 763, dafs vielmehr die Rolle des Orestes dem Protagonisten Hegelochus zugetheilt war; denn er sprach V. 279, wie wir durch Aristophanes erfahren. Strattis aber tadelt den Archon, dafs er durch die schlechte Wahl der Schauspieler besonders der Wirkung der melischen Partien Eintrag gethan und den Genufs der Euripideischen Tragödie gestört habe. Nun hat aber Orestes gar nicht zu singen; wahrscheinlich übernahm Hegelochus auch die schwierige Gesangspartie des Phrygers, so dafs ausnahmsweise die Rolle des Orestes unter zwei Darsteller vertheilt werden mufste. Aehnlich verhält es sich mit den Phönissen. Ein Schauspieler gab die Iokaste und die Antigone (s. Schol. V 93); folglich mufs in der Scene, wo Mutter und Tochter zusammen auftraten, die Rolle der Antigone einem anderen Spieler übertragen worden sein.

308) Besonders in späterer Zeit, wo talentvolle Schauspieler wohl manchmal absichtlich den Boten spielten oder eine andere untergeordnete Rolle übernahmen, Plutarch Lys. c. 23.

Das Verhältnifs zwischen Schauspieler und Dichter war anfangs ein ganz nahes, persönliches. Der Dichter bildete den Schauspieler als seinen Gehülfen heran und verwandte ihn, wenn er sich bewährt hatte, regelmäfsig in seinen Stücken. So konnte der darstellende Künstler sich ganz in die Weise und Gedankenwelt des Dichters einleben; er war ein vertrauter Freund und Genosse des Meisters. Als Aeschylus den zweiten Darsteller einführte, übertrug er dem Kleander die Nebenrollen; später nahm er den Myniskus aus Chalkis hinzu.[309]) Seitdem Aeschylus sich an der Aufführung nicht mehr betheiligte, wird er den älteren Gehülfen als Protagonisten, den anderen als Deuteragonisten verwendet haben. Ebenso hatte der Komiker Kratinus an Krates, der sich später der Komödiendichtung zuwandte, einen erprobten Darsteller seiner Dramen. So erscheint auch die Ueberlieferung, dafs Sophokles, wenn er seine Tragödien ausarbeitete, dabei die Eigenthümlichkeit der Schauspieler berücksichtigte, denen er bestimmte Rollen zudachte, vollkommen glaubwürdig[310]); nur wird man dies auf die frühere Lebensperiode des Tragikers beschränken müssen.

Indem die Dichter sich von der Aufführung zurückzogen, trat eine gewisse Entfremdung ein. Die Schauspieler bilden eine selbständige Zunft, erlernen und üben ihre Kunst berufsmäfsig aus. Die Verdoppelung der scenischen Spiele seit Perikles erforderte zahlreiche Darsteller, und die jüngeren Dichter, welche jetzt neben den anerkannten Meistern auftraten, mochten es schwer empfinden, dafs jene über bewährte Künstler verfügten, während sie zumeist auf die Unterstützung von Anfängern angewiesen waren. Die gesetzlich bestehende Form des dramatischen Wettkampfs verlangte vollständige Gleichheit; um dieser Forderung zu genügen, vertheilte man später die Schauspieler durchs Loos an die Dichter.[311]) Die Schauspieler mel-

309) Biographie des Aeschylus.

310) Biographie des Sophokles.

311) Photius und Suidas II 1, 954: *νεμήσεις ὑποκριτῶν· οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας ὑποκρινομένους τὰ δράματα, ὧν ὁ νικήσας εἰς τοὐπιὸν ἄκριτος παραλαμβάνεται.* Wann diese Aenderung eingeführt ward, ist nicht festzustellen. Im peloponnesischen Kriege mufs die alte Sitte bereits beseitigt gewesen sein. Daher werden jetzt auch nicht mehr Schauspieler in Verbindung mit bestimmten Dichtern genannt; denn es ist nur ein Irrthum, wenn Thomas Magister den Kephisophon als Schauspieler des Euripides bezeichnet. Wenn Tlepolemus und Kleidemides Schauspieler des Sophokles heifsen,

deten sich beim Archon. Dieser traf eine Auswahl; jedoch fand vorher eine Art Prüfung statt.[312]) Wer in einem Stück mitgewirkt hatte, welches den ersten Preis erhielt[313]), war für die Zukunft von der Probe befreit. Die Verloosung fand wohl in der Art statt, dafs der Dichter, der das erste oder zweite Loos zog, aus jeder der drei Rangklassen der Schauspieler sich einen Darsteller wählte[314]), während es für den dritten keine freie Wahl mehr gab. Die Schauspieler erhielten für ihre Leistungen vom Staate ein Honorar[315]); wie hoch es sich belief, ist unbekannt. Wenn Polus oder Aristodemus für zwei Tage ein Talent empfing, so wissen wir nicht, ob sich dies auf Athen bezieht.[316]) Aber es läfst sich denken, dafs man in jener Zeit, um

so sind dies nur schlechte Erfindungen des Scholiasten zu Aristophanes Wolk. 1264 und Frösche 791. Pleisthenes heifst nur deshalb Schauspieler des Karkinus, weil er in dem Ajas dieses Dichters auftrat (Miller Mélanges de littér. Grecque S. 355).

312) Diese Prüfung darf man nicht mit dem Proagon verwechseln.

313) Der Ausdruck *ὁ νικήσας* bei Photius bezeichnet offenbar nicht blofs den Protagonisten, sondern jeden der drei Schauspieler.

314) Wenigstens verfuhr man so bei den kyklischen Chören, wo der Choreg sich den Componisten wählen durfte, Demosth. Mid. 13. (S. Bd. II S. 504 A. 20.) Der Archon hatte vorher zu bestimmen, welche Schauspieler als Protagonisten u. s. w. beim Agon mitwirken sollten. Wenigstens beklagt sich Strattis fr. 1, Com. II 2, 763 über das Ungeschick des Archon: *Εὐριπίδου δὲ δρᾶμα δεξιώτατον διέκναισ' Ὀρέστην, Ἡγέλοχον τὸν Κιννάρου μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν.* Freilich scheint es mifslich, dem Archon eine solche Entscheidung anzuvertrauen. Vielleicht war es Sitte, dafs der Protagonist sich nach eigener Wahl mit zwei Kunstgenossen verband und sich mit diesen beim Archon meldete, so dafs die Behörde nur über die Zulassung der drei Protagonisten oder, wenn man will, der drei Schauspielergesellschaften entschied.

315) Strattis fr. 1, daher auch in einem sehr jungen Zusatze der Biographie des Aeschylus: *οὓς καὶ τὸ κοινὸν ἔτρεφεν.* Sehr mit Unrecht hat man behauptet, nur der Tritagonist habe ein Honorar erhalten, aber Demosth. de cor. 262 geht gar nicht auf die öffentlichen Spiele, sondern auf Privatunternehmungen, wo man den dritten Schauspieler mit kargem Lohne abfinden mochte, während die Unternehmer sich in die Einnahme theilten. Auf dies Verhältnifs zielt auch Plutarch praec. reip. ger. 21, 3.

316) Gellius XI 9, Plutarch Leben der 10 Redner Demosth. 66. Dafs der Beruf der Schauspieler sehr einträglich war, bezeugt Isocr. de antid. 157. Da später die Schauspieler von allen Seiten in Anspruch genommen wurden und manchmal wohl ihre Zusage nicht hielten, mufsten sie Bürgschaft für ihr rechtzeitiges Erscheinen stellen, s. Aeschines de f. leg. 19, wo die Athener sich für Aristodemus um Erlafs der Geldstrafe verwenden, die ihn traf, weil er verhindert war, sein Versprechen zu erfüllen. Ebenso zahlte Alexander (Plut. Alex. c. 29)

Künstler von Ruf zu gewinnen, welche auswärts überall Gelegenheit zu einer gewinnreichen Thätigkeit fanden, selbst weitgehende Forderungen gewähren mufste. In den öffentlichen Urkunden wurde auch der Name des Protagonisten verzeichnet.[317])

Die Schauspieler waren grofsentheils Athener von Geburt; doch schlofs man nicht grundsätzlich Ausländer von der Ausübung dieser Kunst aus.[318]) Der tüchtige Künstler war jeder Zeit geachtet, wenn schon der Stand im Allgemeinen sich keines sonderlichen sittlichen Rufes erfreuen mochte.[319]) Die Schauspieler in Athen und die anderen bei den dramatischen Aufführungen mitwirkenden Künstler bilden eine eigene, mit besonderen Vorrechten ausgestattete Corporation.[320]) Sophokles scheint den Grund zu dieser Vereinigung gelegt zu haben.[321]) In der Zeit des Demosthenes und Aristoteles war die

für Athenodorus die Bufse, als er in Athen an den Dionysien nicht mitwirken konnte.

317) Nicht blofs in dem Falle, wo die Aufführung den ersten Preis davon trug, sondern ganz allgemein. Aber natürlich kam die Ehre des Sieges vor allem auch dem Protagonisten zu gute, der wesentlich zu diesem Erfolge mitgewirkt hatte; daher bemerkt der Schol. Aesch. de f. l. 15 von Aristodemus: *ἐνίκα δὶς ἐπὶ Ληναίων* (*Ληναίῳ*).

318) Myniskus, der Schauspieler des Aeschylus, stammte aus Chalkis, Aristodemus aus Metapont; doch hat dieser vielleicht später das attische Bürgerrecht erworben.

319) Aristot. Probl. 30, 10 p. 956 B 11 ff., wo der Grund in den schroffen Gegensätzen drückender Armuth und rasch erworbenen Reichthums gefunden wird; dazu kam später das unstete Wanderleben. Uebrigens indem keine Frau sich der Bühne widmen durfte, weil dieser Beruf mit dem Begriffe weiblicher Sittsamkeit unvereinbar erschien (anders in der spätrömischen Zeit, Donat zu Ter. Andr. IV 3), wurde schon dadurch manch unsittliches Element ferngehalten.

320) *Οἱ περὶ Διόνυσον τεχνῖται* nannten sie sich selbst, aber der Volkswitz zog *Διονυσοκόλακες* vor, Aristot. Probl. 30, 10 956 B 11, Rhet. III 2 p. 1405 A 23, Athen. XII 538 F, aber X 435 E ist *Διονυσιοκόλακες* zu schreiben.

321) Vita Soph.: *φησὶ δὲ Ἴστρος ... ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν*. Dafs auch später dramatische Dichter der Corporation angehörten, zeigen die Inschriften. Ueber die attische Genossenschaft vergleiche besonders die Inschriften Philol. 24, 537 (Wescher Mon. bilingue de Delph. 202). Später bildete sich eine ähnliche Genossenschaft in dem ionischen Teos CIG. 3045 ff. (der Dionysusdienst und ein *ἀγών*, natürlich kein dramatischer, bestand hier seit Alters, wie die Inschrift II 3044 [Roehl 497, 32, s. S. 17 A. 48], lehrt), die nachher nach Lebedos ihren Sitz verlegte; aufserdem gab es noch andere minder bekannte. Das wichtigste Privilegium war der freie ungehinderte Verkehr, den diese ihrem Beruf nachgehenden Künstler unter dem Schutze der Amphiktyonen, später der Aetoler und Römer genossen. [S. Philol. 43, 233.]

Genossenschaft schon vollständig organisirt und öffentlich anerkannt, so dafs sie in ihren Angelegenheiten mit den Amphiktyonen durch Abgeordnete verhandelt. Man sieht deutlich, wie die dramatischen Spiele damals eine nationale Angelegenheit waren, welche das allgemeine Interesse in Anspruch nahmen.

Noch bei Lebzeiten des Sophokles und Euripides treten nahmhafte Künstler auf, wie Kallipides, Nikostratus und vor allem Polus der Aeltere, der als der bedeutendste Künstler dieser Epoche erscheint. Nach dem Abscheiden der grofsen Tragiker tritt mit dem Rückgange der Poesie die Theilnahme für die darstellenden Künstler in den Vordergrund; daher hat der Zeitraum vom Ende des peloponnesischen Krieges bis auf Alexander den Grofsen eine ungemeine Zahl berühmter Schauspieler aufzuweisen[322]), und man pflegt diese Periode als die eigentliche Blüthezeit der Schauspielerkunst zu betrachten. Wer das Verdienst nur nach dem Erfolge und der Anerkennung zu beurtheilen gewohnt ist, könnte wohl geneigt sein, die Leistungen dieser Künstler weit über die der früheren zu setzen. Denn Schauspieler von Ruf, deren Thätigkeit von allen Seiten her in Anspruch genommen wurde, genossen das höchste Ansehen, wurden sogar in öffentlichen Geschäften verwendet oder trieben wohl auch auf eigene Hand Politik. Diese vielbewunderten Virtuosen waren eben gleich willkommen an Fürstenhöfen wie in Freistaaten. Allein darin giebt sich eher ein Zeichen des Verfalles zu erkennen, lehrt doch eine wohlbeglaubigte Erfahrung, dafs die Zeit der grofsen dramatischen Dichter in der Regel auch die vorzüglichsten Bühnenkünstler erzeugt. Auch in Athen nahm damals offenbar die Virtuosität der Schauspieler zu, während die echte Kunst immer seltener ward.[323]) Der Darsteller stand jetzt höher in Ansehen

322) Jedoch vorzugsweise tragische Schauspieler (*τραγῳδοί*), wie Aristodemus und Neoptolemus, Athenodorus und Thessalus, um andere zu übergehen; von Komikern ist nur Satyrus zu nennen, der nicht nur ein Mann von redlicher und patriotischer Gesinnung, sondern auch ein tüchtiger Künstler war.

323) Aristot. Poet. 26, Rhet. III 1. Der nachtheilige Einflufs, den diese Bühnenkünstler auf die dramatische Poesie ausübten, wird Poet. 9, 10 p. 1451 B 35 ff. angedeutet: *τοιαῦται δὲ (ἐπεισοδιώδεις τραγῳδίαι) ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες μῦθον πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.*

als der Dichter. Die Poesie wie die Schauspieler sind von den Launen und Neigungen des Publikums abhängig und sinken gleichmäfsig.

Die Leistungen einer so persönlichen und für augenblickliche Wirkung bestimmten Kunst sind die vergänglichsten. Was die griechischen Schauspieler mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln der Darstellung leisteten, läfst sich nicht genau feststellen. Der bedeutende Umfang des Theaters, sowie der Gebrauch der Masken legte gewisse Beschränkungen auf. Der Schauspieler mufste auf den Ausdruck der Empfindungen in Blick und Gesicht verzichten, aber auch die feineren Nüancen in der Stimme und Haltung waren bei der grofsen Zahl der Zuschauer und den weiten offenen Räumen nicht gut anwendbar. Indem Frauenrollen durch Männer gegeben wurden, litt die feinere Darstellung weiblicher Charaktere nothwendig Einbufse.

Vortrag und Modulation der Stimme, Gang, Bewegung und Haltung ward wesentlich durch den Charakter der Rolle bedingt; denn der Sinn für das Angemessene und Schickliche, der überall die Schöpfungen der hellenischen Kunst auszeichnet, verläugnet sich auch hier nicht, und das attische Publikum war gebildet genug, um jeden noch so geringfügigen Verstofs wahrzunehmen und unnachsichtlich zu rügen. Noch viel stärker machte sich der Unterschied zwischen Komödie und Tragödie geltend. Hier herrschte in Sprache und Benehmen das Pathetisch-Deklamatorische vor. Das Lustspiel neigt zu possenhafter Uebertreibung und Carikatur hin, ein Element, was selbst die neuere Komödie wohl niemals ganz überwunden hat. In der Tragödie waren Sprache und Haltung in vollständigem Einklange. Der schwerfällige Gang auf dem Kothurn, die reichen Gewänder, der starre Gesichtsausdruck der Maske verlieh der Darstellung etwas Gemessenes; nur wo das Pathos sich steigerte, mochte alles mehr einen gewaltsamen Charakter annehmen. Der weite Raum, den der Schauspieler mit seiner Stimme bewältigen mufste, gestattete ihm nicht so rasch zu sprechen, wie es im täglichen Leben, zumal bei einem so lebhaften und leicht erregbaren Volke Brauch war. Daher war die Recitation der Verse selbst in leidenschaftlich bewegten Stellen gehalten; daher eignete sich auch vorzugsweise das knappe Mafs des iambischen Trimeters für den Dialog der Tragödie. Die Komödie bewegt sich mit gröfserer Zwangslosigkeit, ist aber doch durch die gegebenen Verhältnisse gleichfalls eingeschränkt. Es war eben alles

an eine gewisse Regel gebunden, beruhte auf künstlerischer Convention. Es gilt dies vor allem von der Tragödie. Nicht das wirkliche Leben führte man mit Naturwahrheit vor, sondern ein veredeltes Abbild. Aber auch in der Komödie herrschte nicht die rohe Natürlichkeit. Bald jedoch sagten sich einzelne talentvolle Schauspieler von diesem conventionellen Wesen los und suchten durch ein mehr realistisches Spiel mächtige Wirkungen zu erzielen, wie Kallippides, ein Zeitgenosse des Sophokles und Alkibiades, der stolz darauf war, das Publikum bis zu Thränen zu rühren.[324])

Glückliche Naturanlage ist bei dem darstellenden Künstler die Hauptsache. Stattlicher Wuchs und Anmuth der äufseren Erscheinung gereichte zu besonderer Empfehlung; aber vor allem wurde auf ein kräftiges und zugleich wohlklingendes Organ gesehen.[325]) Es galt, die Bewegung des Gemüthes, den Ausdruck der Leidenschaften, wenn man die beabsichtigte Wirkung erreichen wollte, in stark betonter Rede, mit ausdrucksvollen Geberden, in scharfen Contrasten darzustellen. Ein jedes Talent will entwickelt und gebildet werden. Der dramatische Dichter, indem er das Einstudieren seiner Stücke persönlich überwachte, gab dem Schauspieler die nöthige Anleitung. Durch die Tradition bildete sich allmählich ein zusammenhängendes System von Regeln, und später unterwiesen bewährte Schauspieler nicht nur Anfänger in dieser Kunst, sondern auch wer öffentlich als Redner auftreten wollte, wie Demosthenes, benutzte diesen Unterricht. Die Versuche des Aeschines auf der Bühne waren die beste Vorschule für seinen künftigen Beruf als Redner.

Masken und Kostüm der Schauspieler.

Aus den Mummereien des Dionysusfestes ging das Drama hervor. Wer eine fremde Gestalt annahm, suchte sein Vorbild auch in den Gesichtszügen möglichst wiederzugeben oder doch sein Antlitz unkenntlich zu machen. So ist auch die Maske für den dramatischen Chor, wie für die Schauspieler unentbehrlich[326]), übernahm doch

324) Xenoph. Symp. 3, 11. Myniskus, der Schauspieler des Aeschylus, der noch das Auftreten und die Erfolge des jungen Kallippides erlebte und an den strengen Stil der früheren Zeit gewöhnt war, nannte ihn geradezu einen Affen (Arist. Poet. 26 p. 1461 B 34).

325) *Καλλίφωνοι ὑποκριταί* Plato Leg. 817 C, Diodor XV 7, 2, *τορὸν καὶ γεγωνὸν φώνημα* Alkiphron III 48. Ueber Theodorus, der seine Stimme so in der Gewalt hatte, dafs er sie jedes Mal dem einzelnen Charakter anzupassen verstand, s. Aristot. Rhet. III 2 p. 1404 B 22.

326) Ueber Masken und Kostüme verdanken wir das Beste der zusam-

der Darsteller auf der Bühne oft nach einander ganz verschiedene Rollen. Die Macht der überlieferten Sitte war so grofs, dafs es geradezu für unschicklich galt, sich ohne Maske blicken zu lassen.[327]) Aufserdem leistet die Maske dem Schauspieler einen wesentlichen Dienst, indem sie die Stimme verstärkt.[328]) Die Maske ist nicht etwa erst aufgekommen, seit Phrynichus Frauenrollen aufbrachte.[329]) Schon Thespis bediente sich, wenn er auftrat, einer Linnenmaske, ebenso Choerilus[330]), aber erst durch Aeschylus ward dieselbe vervollkommnet.[331])

Die Maske, später gewöhnlich aus Holz gefertigt, bedeckte nicht nur das Gesicht, sondern den gröfsten Theil des Kopfes und machte mit den starren, aber scharf ausgeprägten Zügen, den grofsen Augenhöhlen und dem weiten Munde einen eigenartigen, fast unheimlichen Eindruck.[332]) Diese Masken stellen gemäfs der Eigenthümlichkeit

menhängenden Darstellung bei Pollux IV 133 ff. (wohl hauptsächlich beruhend auf der Schrift des Grammatikers Aristophanes *περὶ προσώπων*, welche wohl alle Gattungen des Dramas berücksichtigte; von dem Grammatiker Sellius mit dem Zunamen Homer erwähnt Suidas II 1, 1109 eine Schrift *περὶ κωμικῶν προσώπων*), einiges dem Donat. Dazu kommen scenische Darstellungen auf Bildwerken, sowie die Zeichnungen in den Handschriften der Komödien des Terenz, die zunächst zur Instruktion für dramatische Aufführungen bestimmt waren.

327) Theophrast Char. c. 6: *ὀρχεῖσθαι νήφων τὸν κόρδακα προσωπεῖον οὐκ ἔχων ἐν κωμικῷ χορῷ.* Demosth. de fals. leg. 287: *ἐν ταῖς πομπαῖς ἄνευ τοῦ προσώπου κωμάζει.*

328) Der tiefe Klang der Stimme, der besonders die Tragöden (*βαρύφωνοι*) charakterisirte, wird vorzugsweise der Maske verdankt. Erst die Römer liefsen die Maske fallen und gaben dem Schauspieler Gelegenheit, die Kunst des Mienenspieles zu entwickeln. Die veränderte Einrichtung des römischen Theaters, wo die Orchestra zu Sitzplätzen verwendet ward und die Zuschauer näher an die Bühne heranrückten, war darauf gewifs nicht ohne Einflufs.

329) Allerdings mochte hier die Maske besonders nothwendig sein, da hinsichtlich der Haartracht u. s. w. beide Geschlechter in der Tragödie sich nur wenig unterscheiden, Servius Verg. Aen. X 832.

330) Suidas *Θέσπις* I 2, 1172 und *Χοιρίλος* II 2, 1691. In alter Zeit verhüllte man sich bei Aufzügen das Gesicht mit Laub und Blättern oder behalf sich mit Schminke; in der Komödie erhielt sich die letztere Sitte längere Zeit.

331) Daher wird er gewöhnlich als Erfinder der tragischen Masken bezeichnet, Horaz A. P. 278 *personae repertor*, Suidas I 2, 65: *εὗρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρώμασι κεχρισμένα.*

332) Dazu kommt die oft grelle Färbung der Maske, in der Komödie die verzerrten Gesichtszüge. Daher nannte man die Masken auch *μορμολυκεῖα*, bei Aristophanes (*Γῆρας* fr. 18 [187 Di.]) fragt einer, wo das *Διονύσιον* liege, und

der dramatischen Poesie der Hellenen, welche sich in einer gewissen Allgemeinheit hält, nicht sowohl Individuen dar, sondern es sind typische Formen für bestimmte Klassen nach Mafsgabe des Alters und Geschlechtes, der Lebensstellung oder des Charakters.[333]) Durch das carikirt Uebertriebene unterschieden sich die komischen Masken von der mafsvollen Haltung der idealen Tragödie. Bemerkenswerth ist, dafs, während die Komödie nur das höhere Alter und die Jugend kennt, die Tragödie auch das mittlere Alter unterscheidet. Mit einfachen Mitteln, durch die Verschiedenheit der Gesichtsfarbe, wie der Haartracht, durch die Behandlung der Augenbrauen, die Form der Nase u. s. w., verstand man feinere Nüancen und charakteristische Züge auszudrücken.

Götter und Heroen dachte sich die Phantasie der Griechen gröfser und schöner als sterbliche Menschen, daher auch Aeschylus die Figuren der Tragödie, welche vorzugsweise jenen Kreisen angehören, durch künstliche Mittel über das Mafs gewöhnlicher Gröfse hinaushob. Es entsprach dies nicht nur der Richtung der Tragödie auf das Erhabene und Würdevolle, sondern war auch durch den bedeutenden Umfang des Theaters geboten, wo dem entfernter Sitzenden selbst stattliche Gestalten verhältnifsmäfsig klein erscheinen mufsten. Dazu dient vor allem der Haaraufsatz über der Stirn[334]) und der hohe Kothurn.[335]) Um aber die Gestalten nicht allzu schlank

erhält zur Antwort *ὅπου τὰ μορμολυκεῖα προσκρεμμάννυται.* Die Maske, das gewöhnliche Bacchische Attribut, wurde vielfach als Ornament verwendet.

333) Nur die alte Komödie macht eine Ausnahme. Sie hat nur für gewisse typische Figuren ständige Masken; die lebenden Persönlichkeiten, welche sie vorführte, suchte man mit möglichster Treue, wenn schon nicht ohne Carikatur wiederzugeben, so dafs man sie sofort erkannte, Pollux IV 134, *περὶ κωμῳδίας* I 19 p. XIV, Aelian V. H. II 13. Als Aristophanes seine Ritter aufführte, fand er niemanden, der eine ähnliche Maske des gefürchteten Kleon anzufertigen gewagt hätte, s. Ritter 231 f. In derselben Komödie, die aufserdem zahlreiche grotesk-phantastische Figuren vorführte, war die Thätigkeit des Maskenmachers (*σκευοποιός*) vielfach in Anspruch genommen.

334) Der sogen. *ὄγκος*, aber abgestuft nach Mafsgabe der Rolle. Manche begnügten sich mit einem *βραχὺς ὄγκος*; bei anderen versah das *περίκρανον* (eine Kopfbekleidung) diesen Dienst. Die trauernde Jungfrau (*κούριμος παρθένος*, wie Elektra oder Antigone, vgl. das Epigramm des Dioskorides 28, 8 ff. Anth. I 252 Jac.) trägt natürlich keinen *ὄγκος*, sondern ist eben am geschorenen Haar kenntlich; andererseits erhalten auch nicht-heroische Figuren diese Auszeichnung, wie der Herold und Bote (*σφηνοπώγων*).

335) Der *κόθορνος*, eigentlich eine lydische Fufsbekleidung (Herod. I 155,

Bayerische
Staatsbibliothek
München

erscheinen zu lassen, suchte man durch Auspolstern der Brust und des Leibes, durch Bekleidung der Arme und ähnliche Mittel[336]) ein richtiges Verhältnifs herzustellen. Ganz besonders trug die Kleidung der tragischen Schauspieler dazu bei, den Eindruck des Feierlichen hervorzurufen. Gleich von Anfang an waren buntfarbige prachtvolle Gewänder in der Tragödie beliebt.[337]) Diese Gewohnheit stammt aus den alten Dionysischen Festzügen, dann aber sorgte Aeschylus, wie er überhaupt die Würde der äufseren Erscheinung hochstellte, für prächtige Kostüme.[338]) Ihm wird namentlich die Einführung des langen Schleppgewandes verdankt. Später hat Sophokles sich in ähnlicher Weise um reichere Ausstattung des Satyrchores verdient

VI 125), mag schon bei mimischen Darstellungen im Dionysuscultus gebraucht worden sein. Aeschylus fand ihn wohl schon in der Tragödie vor und hat ihn nur erhöht, und zwar je wichtiger die Person, desto höher war der Kothurn. Der Kothurn pafst nicht für den tragischen Chor, der sich ungehindert und leicht bewegen mufste. Die Schuhe der Choreuten hiefsen vielleicht *ἀρβύλαι* (Eurip. Orest. 1470), Suidas aber (unter *Αἰσχύλος* I 2, 65) scheint darunter den Kothurn zu verstehen: *ταῖς ἀρβύλαις τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις χρῆσθαι.* Sehr häufig wird die Fufsbekleidung der Tragöden *ἐμβάται* oder *ἐμβάδες* genannt, ganz allgemeine Ausdrücke (= Schuhe), und *ἐμβάται* heifsen auch wieder die niedrigen Schuhe der Komöden (Pollux IV 115), welche die Römer *soccus* nennen (griechisch *σύκχος, συκχάς*, Pollux VII 86, nach Hesychius eine phrygische Frucht). Wenn dem Sophokles (Biographie) die Einführung der *λευκαὶ κρηπῖδες* für Schauspieler und Chor zugeschrieben wird, so handelt es sich nicht um eine andere Form des Schuhes, sondern nur um die Farbe.

336) Lukian Iupiter tragoedus c. 41: *τὰ πρόσωπα τῶν θεῶν αὐτὰ καὶ τοὺς ἐμβάτας καὶ τοὺς ποδήρεις χιτῶνας καὶ χλάμυδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια καὶ σωμάτια καὶ τἆλλα, οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγῳδίαν.* Vit. Aesch.: *τοὺς ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι* (so, nicht *σωματίῳ* ist zu lesen) *ἐξογκώσας. Χειρῖδες* sind nicht Handschuhe, auch nicht Aermel der Gewänder, sondern Bekleidungen der Arme.

337) Schon Choerilus sorgte für die *σκευὴ τῶν στολῶν* (Suidas II 2, 1691) [Bernh. *σκηνή*].

338) Athen. I 21 D: *Αἰσχύλος ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται.* Aber die priesterliche Tracht wird vielmehr Vorbild für den Tragiker gewesen sein, und man hat wohl richtig *ζηλώσας ἣν* verbessert. Darauf zielt auch Aristoph. Frösche 1061, wo Aeschylus sagt, die Halbgötter in seinen Dramen bedienten sich hoher Worte, *καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισι.* Könige trugen auf dem Scepter einen Adler (Aristoph. Vögel 515), wie dies auch Vasenbilder vergegenwärtigen. Die Sitte, den Fürsten in der Tragödie, auch dem Achilles und Neoptolemus, ein Diadem zu geben (Donatus), ist wohl erst in der Diadochenzeit aufgekommen.

gemacht.[339]) Indes paſst dieser Prunk nicht für alle Rollen. Unglückliche, wie der entthronte Fürst, der heimathlose Held, die in Trauer versenkte Jungfrau, trugen auch äuſserlich ihr Elend und ihren Jammer zur Schau.[340]) Ebenso wenig kommt das tragische Kostüm den untergeordneten Personen zu. Der Landmann oder Hirt erschien in der gewöhnlichen griechischen Bauerntracht, in Schaf- oder Ziegenfellen[341]); ebenso traten Herolde, Boten und Diener in der ihrem Stande zukommenden Tracht auf.[342])

Diese Ausstattung des tragischen Schauspiels wird vorzugsweise dem Aeschylus verdankt, und sie war für die Dramen dieses Dichters, welche ein groſsartiges Bild der alten Heldenzeit vorführten, durchaus zweckmäſsig. Die jüngere Tragödie, indem sie den hohen Stil, das feierliche Pathos aufgiebt und mehr und mehr eine moderne Physiognomie zeigt, hätte eigentlich auch den Pomp der Aufführung ermäſsigen müssen[343]); allein man hielt an dem Hergebrachten fest. So machten später die Masken und Kostüme der tragischen Schauspieler den Eindruck einer völlig fremden Welt.[344])

339) Dioskorides ep. 29 Anth. I 252 Jac.

340) Durch passende Modificationen der Gesichtsfarbe, der Haartracht, der Kleidung rief man den Eindruck der Erniedrigung und des Unglücks hervor: öfter deuten die tragischen Personen selbst darauf hin, vgl. Sophokles Oed. Kol. 1258. Daher wird zuweilen auch ein Wechsel der Maske eingetreten sein. Im Oedipus Tyrannus erschien der unglückliche Oedipus am Schlusse des Dramas gewiſs in anderer Gestalt als im Eingange. Ueberhaupt verstand man durch passende Attribute die typischen Bühnenfiguren mehr und mehr zu individualisiren. Weissager, wie Teiresias, waren kenntlich an einem netzartigem Ueberwurfe (*ἄγρηνον*), Reisende, die aus der Fremde anlangten, trugen den thessalischen breitkrempigen Hut (*πέτασος*).

341) *Διφθερίας* Varro de r. r. II 11.

342) Der *σφηνοπώγων*, der mit dem keilförmigen Barte an Hermes erinnerte, wurde wohl vorzugsweise als Herold verwendet; neben ihm versah auch ein jüngerer (*ἀγένειος*) die Rolle des Boten. — Auſser den stehenden, für jede Tragödie unentbehrlichen Masken gab es noch andere, die nur für eine bestimmte Rolle, einen besonderen Fall hergestellt wurden, *ἐκσκευα πρόσωπα* Pollux IV 141 ff., wie der blinde Phineus, der hörnertragende Aktäon, der Dämon des Todes oder der Raserei (*Λύσσα*), Fluſsgötter, Nymphen, Kentauren u. s. w., von denen besonders die alte Tragödie vielfachen Gebrauch macht.

343) Einzelnes mag man abgeändert, namentlich gewisse Figuren mehr individualisirt haben. So trat wohl Odysseus in der Schiffertracht (Donatus sagt *palliatus*) auf, die vielleicht zuerst auf der Bühne aufkam, dann von der Malerei und bildenden Kunst adoptirt ward.

344) Lukian spottet wiederholt über die seltsame Ausstattung der Tra-

Nicht minder conservativ zeigt sich die Komödie. Jene verzerrten Masken, wie sie uns zahlreiche Bildwerke und Beschreibungen hinreichend vergegenwärtigen[345]), passen nicht recht für den Charakter der Lustspiele des Menander und Philemon; sie sind nur für die mittlere Komödie geeignet, die zur Uebertreibung noch entschieden hinneigt und auch manche Figur von der alten Komödie überkommen hatte. Für den Haushalt des jüngeren Lustspiels ist diese Ausstattung ungeeignet. Aber wie man die typischen Charaktere der Vorgänger beibehielt, so auch das Kostüm, und so wird diese Praxis auch auf das römische Theater verpflanzt. Mehr als vierzig Charaktermasken, welche für die verschiedenen Rollenfächer der Komödie vollständig ausreichten[346]), waren mit so bestimmten Attributen versehen, dafs man gleich beim ersten Auftreten wufste, wen man vor sich hatte.[347]) Es entspricht dies dem conventionellen Wesen dieser Dichtart, aber man erkennt auch das Geschick, womit die einzelnen Lebensalter, Geschlechter, Stände und Charaktere durch Gesichtsausdruck, Haartracht, Kleidung sorgfältig von einander geschieden waren; besonders die Wahl der Farbe des Gesichtes, des Haares, des Kostümes war bedeutsam.[348])

göden, so de saltat. 27: *ὡς εἰδεχϑὲς ἅμα καὶ φοβερὸν ϑέαμα εἰς μῆκος ἄῤῥυϑμον ἠσκημένος ἄνϑρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος, πρόσωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος καὶ στόμα κεχηνὸς πάμμεγα, ὡς καταπιόμενος τοὺς ϑεατάς, ἐῶ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια, προσϑετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἡ ἀῤῥυϑμία ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο.*

345) *Περὶ κωμῳδίας* I 19 p. XIV: *ἐν δὲ τῇ μέσῃ καὶ νέᾳ κωμῳδία ἐπίτηδες τὰ προσωπεῖα πρὸς τὸ γελοιότερον ἐδημιούργησαν ... ὁρῶμεν γοῦν τὰς ὀφρῦς ἐν τοῖς προσώποις τῆς Μενάνδρου κωμῳδίας ὁποίας ἔχει καὶ ὅπως ἐξεστραμμένον τὸ στόμα καὶ οὐδὲ κατ' ἀνϑρώπων φύσιν.* Nur ist nicht zutreffend, wenn bemerkt wird, aus Furcht vor den makedonischen Gewalthabern sei dies geschehen.

346) Die Zahl der typischen Figuren ward nach und nach vermehrt, daher einzelne nach ihrem Erfinder *Ἑρμώνειος* und *Λυκομήδειος* benannt werden: Hermon und Lykomedes waren wohl komische Schauspieler (Pollux IV 88), obwohl man aus dem Etym. M. (*Ἑρμώνεια*) den ersteren auch für einen *σκευοποιός* halten könnte.

347) Sorgfältig war nicht nur die Hetäre von der anständigen Bürgerstochter, die Kupplerin von der ehrbaren Matrone unterschieden, sondern auch unter den einzelnen Klassen, wie den Alten und Jungen, den Sklaven und Soldaten, den Parasiten und Kupplern, sonderten sich wieder Spielarten des Charakters aus.

348) Für die Tracht der Greise wählte man gewöhnlich die weifse Farbe,

IX

Die Sprache der dramatischen Poesie.

Wie die selbständige Ausbildung des Dramas, abgesehen von der dorischen Komödie, Attika angehört, so wird auch die sprachliche Form dadurch bedingt.[349]) Da bisher die Attiker keinen thätigen Antheil an der Literatur genommen hatten[350]), ist der dramatische Stil wesentlich als eine neue Schöpfung zu betrachten. Indem diese Dichtart, zumal die Tragödie, auch ein episches und lyrisches Element enthält, waren Homer und die Lyriker die passendsten Führer. Aber die attische Mundart bildet die Grundlage nicht nur für den Dialog und die Erzählung, sondern auch für die melischen Partien. Durch das Einmischen fremder Laute, Wortformen und Ausdrücke wird dieser Grundton nur temperirt; der dramatische Stil wird durch das Epische und Lyrische leise gefärbt und belebt. Bemerkenswerth ist, dafs anfangs die Tragödie die Lautstufe der alten Atthis, die von der Ias nicht verschieden war, mehrfach festhielt. Bei Aeschylus haben sich noch deutliche Spuren erhalten[351]); anderes mögen die Schauspieler frühzeitig getilgt haben, da man diesen Klängen entfremdet war. Mit feinem Gefühl trafen die Dichter eine schickliche Auswahl. Alles, was allzu sehr an die Redeweise des täglichen Lebens erinnerte und mit der idealen Haltung der Tragödie nicht recht vereinbar schien, ward sorgfältig gemieden[352]); daher

für Jünglinge bunte Gewänder (Donatus). Sklaven erscheinen nur leicht bekleidet; die reiche Erbtochter war an dem mit Franzen besetzten Gewande kenntlich.

349) Der Gebrauch der Atthis im Drama ist nicht nur historisch genügend gerechtfertigt, sondern dieser Dialekt eignet sich auch vorzugsweise für diese Dichtart. Der Rhetor Demetrius § 177 IX 80 Walz bemerkt ganz richtig, dafs die Atthis besonders der Komödie angemessen sei, aber er geht zu weit, wenn er die Doris wegen ihrer Neigung zu breiter Aussprache geradezu verwirft: *διόπερ οὐδὲ ἐκωμῴδουν δωρίζοντες, ἀλλὰ πικρῶς* (l. *ἄκρως*) *ἠττίκιζον· ἡ γὰρ Ἀττικὴ γλῶσσα συνεστραμμένον τι ἔχει καὶ δημοτικὸν καὶ ταῖς τοιαύταις εὐτραπελίαις πρέπον.*

350) Nur Solon ist zu nennen, da die Thätigkeit des Tyrtäus Lakonien angehört.

351) Die Kritiker haben dies nicht beachtet und solche Formen meist beseitigt, auch bei Ion, wo dergleichen noch weniger befremden darf. Aeltere Formen wie *ὀψοίατο* u. dergl. finden sich nicht nur bei Aeschylus und Sophokles, sondern auch bei Aristophanes; selbst Euripides verschmäht nicht das ionische *πέπλωκα.*

352) Die Tragiker sagen daher *ἐλαία*, *αἰετός*, *κλαίω* (auch wohl *καίω*),

zog man nicht selten die durch Wohllaut oder fremdartigen Klang sich empfehlenden Formen des dorischen und äolischen Dialektes vor.[353]) Von der Mischung der Mundarten macht man überhaupt ausgedehnten Gebrauch. Manches ist überall zulässig; lediglich nach Bedürfnifs des Verses wechselt man mit den verschiedenen Formen[354]); anderes ist vom Dialog ausgeschlossen.[355]) Das Epische trat besonders in den Botenberichten[356]), dann in anapästischen Versen hervor, weil dieses Metrum der Weise des Heldenliedes am nächsten steht. Die meisten Anklänge an den Stil[357]) des Epos finden wir bei Aeschylus. In den melischen Partien der Tragödie erhält der dorische Dialekt angemessene Verwendung. Zunächst äufserte sich darin die Macht des Herkommens, des historischen Princips; denn die chorische Poesie, aus der die Tragödie entsprungen ist, verdankt ihre Ausbildung vorzugsweise den Doriern. Aber diese Tradition wird mit vollem Bewufstsein aufrecht erhalten; man fühlt, dafs die dorische Mundart durch kräftigen Wohllaut, durch männliche Würde sich auszeichnet. Daher zog man in den feierlichen Gesängen der Tragödie, die sich über das Mafs des Gewöhnlichen erhoben, die vollen Klänge der Doris vor[358]); doch ist der Gebrauch

αἰεί (*ἀεί* nur wo Verkürzung eintritt), ebenso in der zweiten Pers. Sing. des Passivums *ῃ*, nicht *ει*, wo die Kritiker höchst willkürlich jetzt überall die jüngeren Formen zu substituiren pflegen; daher hält die Tragödie selbst *Θρῇκες*, *Θρῄκιος* u. dergl. fest.

353) Wie *Ἀθάνα*, *δαρόν*, *ἕκατι*, *κυναγός* (aber *κυνηγέτης*), *γαμόρος*, *φαεννός* (nicht *φαεινός*); ja, es wirkt dies selbst auf die Endung ein, Euripides sagt *Ἕω φαεννάν*.

354) So *μοῦνος*, *ξεῖνος*, *μέσσος*, das dorische *νιν* (nicht *μιν*), *σέθεν*. Sophokles liebt besonders das verkürzte *ἧμιν* und *ὗμιν*. Schon die zeitgenössische Kritik nahm daran Anstofs. Ariphrades tadelt die Tragiker, weil sie *σέθεν*, *νιν*, *δωμάτων ἄπο*, *Ἀχιλλέως πέρι* sagten, was niemand im gewöhnlichen Leben gebrauche. Aristoteles Poet. 22, 14 p. 1458 B 31 f. nimmt die Tragödie gegen diese unverständige Kritik in Schutz. Ariphrades, ein von Aristophanes verspotteter Kitharöde, mufs wohl diese Kritik schriftlich ausgeübt haben.

355) Der epische Genitiv *οιο* wird im Dialog nicht zugelassen; erst der Alexandriner Lykophron gebraucht diese Form im Trimeter.

356) So fehlt in den *ἀγγελικαὶ ῥήσεις* öfter das syllabische Augment, was man sich im Dialog niemals, wohl aber in lyrischen Partien erlaubt.

357) So liebt Aeschylus die Partikel *ἠδέ*, die bei Sophokles und Euripides nur selten vorkommt; *ἰδέ* hat Sophokles einmal zugelassen.

358) Hauptsächlich zieht man das klangvolle lange *A* vor, jedoch consequent nur in Flexionsendungen, weniger in Stammsilben und Ableitungen.

dieses Dialektes keineswegs auf die melischen Partien beschränkt.[359]) Die Sprache der Tragödie, die sehr verschiedenartige Elemente enthält[360]), darf also keineswegs als die unvermischte Atthis gelten: erst in der jungen Tragödie seit Euripides tritt dieser Dialekt in gröſserer Reinheit hervor, ohne jedoch auf alles Traditionelle zu verzichten.

Der Stil der Tragödie hat im Verlaufe der Zeit mehrfachen Wandel erfahren; die Fülle des Ausdrucks, die Pracht und Kühnheit der Bilder, der Pomp der klangvollen Worte wird allmählich ermäſsigt. Je mehr die Tragödie von der idealen Höhe in das Leben der Gegenwart herabsteigt, desto mehr entsagt sie dem plastischen, farbenreichen Stile, dem hohen Pathos.[361])

Jeder der drei Tragiker hat seinen eigenen Stil ausgebildet, der mit dem Charakter und der Sinnesart des Dichters durchaus harmonirt. An Erhabenheit und Würde der Sprache steht Aeschylus unübertroffen da. In den alterthümlichen, fremdartigen Worten, in den kühnen, überraschenden Metaphern, in dem phantastischen Bilderschmuck liegt eine Fülle von Poesie; der feierliche, gemessene Ton paſst ganz für die gigantischen Gestalten, welche dieser Dichter uns vor Augen führt. Aber die Gefahr, in Schwulst und leeres Wortgepränge zu verfallen, lag nahe, und die Nachahmer haben diese Klippe nicht immer gemieden. Den entgegengesetzten Weg

359) *Ἀμός* gebrauchen Aeschylus und Sophokles auch in iambischen Versen, ebenso Aeschylus *ποτί*. Dorismen in anapästischen Versen kommen nicht häufig vor.

360) Auch im Wortgebrauch zeigt sich dies; *πάσασθαι*, *λῆν*, *ποταίνιον* und andere Dorismen sind nicht selten, anderes ist aus örtlichen Mundarten entlehnt.

361) Die älteste Tragödie mag dem feierlichen Stil des Epos noch ganz nahe gestanden haben, wie Aristot. Rhet. III 1 andeutet: seitdem man den trochäischen Tetrameter mit dem iambischen Trimeter vertauschte, habe man auch auf die Worte verzichtet, die von der gewöhnlichen Redeweise allzu sehr sich entfernten (*ὅσα παρὰ τὸν διάλεκτον*, p. 1404 A 33); die ersten Tragiker hätten den Redeprunk angewandt, auf den jetzt bereits das Epos verzichtet habe. Bei Aeschylus werden wir übrigens noch überall an diese ältere Weise erinnert, und auch später schlugen Einzelne diesen Ton an. Diese tadelt Aristoteles, wenn er sagt, es sei verkehrt, die Epiker nachzuahmen, die selbst nicht mehr jener Ausdrucksweise sich bedienten. Seltene, alterthümliche Worte (*γλῶσσαι*) sind das Vorrecht des epischen Dichters; der dramatische Dichter zieht im iambischen Vers vor die Metapher als Redeschmuck zu verwenden, Aristot. Rhet. III 3 p. 1406 B 2 und

schlägt Euripides ein, der an Sicherheit der Formgebung keinem nachsteht. Euripides schöpft nicht aus dem alterthümlichen Sprachschatze, sondern wählt aus der Redeweise des gewöhnlichen Lebens aus, was der Bildung und den Bedürfnissen der Gegenwart gemäfs ist.[362]) In dem hellen, anmuthigen, durchsichtigen Stile dieses Dichters hat der Atticismus den reinsten Ausdruck gefunden. Euripides, der Zögling der Sophisten, der Meister in der dialektischen Kunst, versteht mit kluger Berechnung die Mittel der Darstellung auf das Wirksamste zu handhaben. Diese leichte Eleganz und Präcision, dieser sanft dahingleitende Redeflufs hat etwas Einschmeichelndes und sagte nicht nur dem Geschmacke der Zeitgenossen zu, sondern ward auch für seine Nachfolger Norm und Gesetz. Aeschylus und Euripides haben jeder einen im Ganzen gleichmäfsigen Stil, so verschieden auch ihre Art ist. Sophokles hält zwischen diesen entgegengesetzten Richtungen eine glückliche Mitte, indem er die ideale poetische Anschauung mit den Anforderungen der realen Wirklichkeit harmonisch zu verschmelzen gewohnt ist; er verschmäht kein Mittel der Darstellung, sucht aber alles auf das richtige Mafs zurückzuführen. Mit Rücksicht auf den Inhalt, nach der Verschiedenheit der redenden Personen wechselt der Stil, der für Sophokles ein höchst wirksames Mittel der Charakteristik ist. Daher erscheint die Schreibart dieses Tragikers ungemein mannigfaltig; indem sie selbst leise Nüancen wiederzugeben vermag und sich immer nach Mafsgabe der gestellten Aufgabe verwandelt, zeigt sie den gröfsten Reichthum eigenartiger Wendungen und Ausdrücke. Den Stil des Aeschylus oder Euripides haben viele mit mehr oder weniger Erfolg nachgebildet, und unter den Händen der Nachahmer ward die Eigenthümlichkeit der Meister leicht zur Manier; die Kunst des Sophokleischen Stils war für jeden anderen unerreichbar.[363])

Poet. 22 p. 1459 A 11 ff., wo er hinzufügt: *ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων, ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο.*

362) Aristoteles Rhet. III 2 p. 1404 B 24 f.: *κλέπτεται δ' εὖ, ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ, ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος.*

363) Daher beziehen sich auch die Parodien der Komödie vorzugsweise auf Aeschylus und Euripides (das Pathos des einen, die Rhetorik des anderen forderten unwillkürlich dazu auf), während Sophokleische Verse nur selten zu diesem Zwecke benutzt werden.

Wie die Komödie ihren Stoff unmittelbar aus dem Leben nimmt, so ist auch ihre Sprache von der Redeweise im gewöhnlichen Verkehr nicht wesentlich verschieden. Die Komödie zeigt überall eine locale Färbung. Die Lustspiele des Epicharmus sind in syrakusanischem Dialekt, die Possen des Rhintho in tarentinischer Mundart geschrieben; der attischen Komödie liegt die Atthis zu Grunde. Das Volksmäfsige hat in der Komödie vorzugsweise seine Stelle; je mehr die Sprache des Dichters an die populäre Weise erinnert, desto mehr sagt sie der Menge zu, die sich hier heimisch fühlt. Aber die Darstellung der älteren attischen Komödie ist nichts weniger als einförmig, sondern zeichnet sich durch grofse Mannigfaltigkeit aus. Die melischen Partien verlangen reicheren Schmuck der Rede; Dorismen, obwohl mit Mäfsigung angewandt, befördern den Wohllaut.[364]) Dann aber haben diese Dichter nicht selten die verschiedenen Stilarten der epischen, lyrischen oder tragischen Poesie mit Glück nachgebildet.[365]) Ebenso gehört es zur Charakteristik, dafs die Angehörigen anderer Stämme, die in der Komödie auftreten, sich ihrer heimischen Mundart bedienten[366]); selbst die stammelnde incorrekte Rede der Barbaren wird nachgeahmt.[367])

Da die literarische Ausbildung der Komödie später beginnt und sie vielfach dem Vorgange der Tragödie sich anschliefst, so hat auch der Stil des Lustspiels ähnliche Wandelungen erfahren. Kratinus, der Schöpfer des kunstgerechten Lustspiels, hält sich auf einer gewissen Höhe; auch die sprachliche Form harmonirt mit dem idealen Zuge, der seiner Poesie eigen war. Seine Nachfolger ermäfsigen die kraftvolle Energie, die Fülle des poetischen Bilderschmuckes und

364) Epische Formen kommen auch in der Komödie vereinzelt in anapästischen Versen vor, dann hauptsächlich, wo der Ton der Orakelpoesie oder des Epos parodirt wird.

365) Häufig zu parodischen Zwecken, aber man darf nicht jede Nachbildung aus diesem Gesichtspunkte betrachten.

366) Bei Aristophanes reden Lakonier, Megarenser, Böoter in ihrer landschaftlichen Mundart.

367) Wie in den Thesmophoriazusen des Aristophanes das halb barbarische Griechisch des skythischen Polizeisoldaten. Aber auch zur Charakteristik des Persers in den Acharnern, des Triballers in den Vögeln wird das fremde Idiom benutzt. *Περὶ κωμῳδίας* X d 7 p. XXVII: *δεῖ τὸν κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὖ τῷ ξένῳ* [*αὐτῷ ἐκείνῳ* Dübner]. Der punisch redende Karthager bei Plautus gehört wohl dem römischen Dichter, nicht dem Original an.

nähern sich mehr und mehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens; besonders Aristophanes wetteifert mit Euripides in leichter, geschmeidiger Rede. Die mittlere Komödie macht zwar den Versuch, einen höheren Ton anzuschlagen.[368]) Für die mythologischen Stoffe, die man jetzt mit Vorliebe behandelt, war eine gewähltere Ausdrucksweise, der feierliche Pomp der Tragödie nicht unangemessen; besonders einzelne Dichter, wie Eubulus und Anaxandrides, gefallen sich in diesem tragischen Stile. Aber man lenkt bald wieder in das hergebrachte Gleis ein, und die Sprache der neueren Komödie ist durchgehends nüchtern, farblos, verwaschen.[369])

Die metrische Form.

Das griechische Drama, wie es aus künstlerischem Triebe entsprungen ist, hält auch die Form der gebundenen Rede alle Zeit fest. Nicht einmal die neuere Komödie, die mitten im alltäglichen Leben steht und die Richtung auf das Natürliche mit Entschiedenheit verfolgt, hat die metrische Form gegen die prosaische vertauscht. Nur die alte Komödie nimmt sich zuweilen diese Freiheit, wenn sie Gebete an die Götter, öffentliche Urkunden, und was sonst an herkömmliche Formeln gebunden ist, einflicht[370]), obwohl sonst Mischung von Versen und ungebundene Rede innerhalb desselben Werkes dem Charakter der griechischen Kunst widerstrebt, da sie sorgsam auf Reinheit der Form, auf Sonderung der Stilgattungen hält. Auch darf man in jenem Einmischen der Prosa kein dichterisches Unvermögen erblicken, sondern der Komiker bildet eben alles täuschend der Wirklichkeit nach. Der rechte Eindruck wäre

368) In Aristophanes Plutos 515: *καρπὸν Δηοῦς θερίσασθαι* bemerkt der Scholiast: *ἤδη τὸ ἔπος τοῦτο τῆς μέσης κωμῳδίας ὄζει.*

369) *Περὶ κωμῳδίας* IX a 14: *διαλέκτῳ δὲ (διαφέρουσιν), καθὸ ἡ μὲν νέα τὸ σαφέστερον ἔσχε, τῇ νέᾳ κεχρημένη Ἀτθίδι, ἡ δὲ παλαιὰ τὸ δεινὸν καὶ ὑψηλὸν τοῦ λόγου, ἐνίοτε δὲ καὶ ἐπιτηδεύουσα λέξεις τινάς.* Vgl. V 1.

370) So bewegt sich das Gebet bei Aristophanes Vögel 865 ganz in den herkömmlichen Formeln. Ebendaselbst 1035 ff. wird der attische Kanzleistil gleichsam parodirt; auch der Friedensvertrag zwischen den Menschen und Fischen bei dem Komiker Archippus *Ἰχθύς* fr. 2, Com. II 2, 719 war in ungebundener Rede abgefafst. Dagegen hat Aristophanes Thesmoph. 331 das Gebet, womit man in Athen die Volksversammlung zu eröffnen pflegte, in iambischen Trimetern frei nachgebildet. Wenn bei den Tragikern öfter einzelne Worte, besonders Interjectionen, aufserhalb des Verses zu stehen scheinen, wie *πάπαι, τί φῂς αὖ, ἰὰ θεοί,* so ist doch meist ein bestimmter Rhythmus zu erkennen, und das Ebenmafs wird nicht gestört; vgl. Mar. Victor II 3, 30. VI 78 K.

leicht verloren gegangen, hätte man auch hier die metrische Fassung durchgeführt.

Der iambische Trimeter.

Von richtigem Gefühl geleitet, hat das griechische Drama sich für den Dialog und die eigentlich dramatischen Partien das iambische Versmafs gewählt, weil dasselbe von der gewöhnlichen Redeweise und der Wirklichkeit des Lebens sich am wenigsten entfernt. Die Schlichtheit und knappe Form des sechsfüfsigen Iambus eignet sich besser für die gedrängte Kürze der Darstellung, als die bewegteren und anspruchsvolleren Langverse. So sondern sich die Reden der handelnden Personen bestimmt von dem mannigfaltigen und kunstreichen Bau der lyrischen Partien ab, und doch ist der Dialog den Gesetzen der Kunst gemäfs rhythmisch gegliedert. Die älteste Tragödie hatte neben melischen Versen sich des trochäischen Tetrameters bedient, aber schon durch Thespis ward der iambische Trimeter eingeführt und gelangt, je reiner und selbständiger sich das dramatische Element neben dem lyrischen ausbildet, immer mehr zur Herrschaft. Das Satyrspiel mufs sich diesem Vorgange alsbald angeschlossen haben. Aber noch früher ist der sechsfüfsige Iambus, der von Anfang an dem Spott und Hohne dienstbar war, im Lustspiel zur Geltung gekommen. Schon den ersten Versuchen der attischen Komödie war dieser Vers geläufig, aber daneben machte man auch von anderen altherkömmlichen Formen Gebrauch. Die Komödie ist aus den Processionsliedern der Phallophoren hervorgegangen. Der iambische katalektische Tetrameter, ein in volksmäfsigen heiteren Tanzweisen beliebtes Mafs, und ebenso der anapästische Langvers, der Rhythmus der Marsch- und Kriegslieder, waren für die muthwillige Laune des Lustspiels wie geschaffen. Beide Versarten sind der Komödie als ausschliefslicher Besitz verblieben; für den ruhigen Ernst und würdevollen Ton der Tragödie waren diese Formen, denen ein ganz anderer Charakter aufgeprägt ist, ungeeignet. Wohl aber ist der trochäische Langvers gemeinsames Eigenthum beider Gattungen. Dieser leicht bewegliche Rhythmus schickt sich recht gut für das Lustspiel, daher auch die Komödie der Sikelioten den trochäischen und daneben den anapästischen Langvers dem schlichten Iambus entschieden vorzog.

Der iambische Trimeter ist der Normalvers für alle Gattungen des Dramas; nur erfährt er immer eine dem Charakter der Gattung entsprechende Behandlung. Der tragische Trimeter kommt der Sauber-

keit, mit welcher Archilochus diesen Vers ausarbeitete, am nächsten, übertrifft aber sein Vorbild durch eine mehr gemessene, würdevolle Haltung; die meisten Freiheiten nimmt sich die Komödie, während das Satyrdrama die Mitte hält. Archilochus und die Iambographen, die möglichst auf Reinheit der Form halten, mäfsigen zwar durch eingemischte Spondeen den raschen Gang der Trimeter, vermeiden aber sichtlich die Auflösung langer Silben. Gerade in diesem Punkte tritt der Unterschied der Stilarten der dramatischen Poesie recht augenfällig hervor. Die Tragödie macht, wie sich gebührt, von dieser Freiheit einen weit mafsvolleren Gebrauch, als das Satyrspiel und die Komödie. Aber in der Tragödie selbst vollzieht sich ein merkwürdiger Wandel; im Verlaufe der Zeit werden die Verse immer bewegter, indem man von der früher geübten Strenge sich lossagt, lag die Gefahr nahe, in ein lässiges, zerfahrenes Wesen zu verfallen, wenn man nicht später wieder eingelenkt hätte. Zunächst gestattete man sich die Auflösung langer Silben hauptsächlich in der dritten oder vierten Stelle, je nachdem die Cäsur den einen oder den anderen Fufs theilte, um so ganz schicklich den Anfang eines neuen Abschnittes zu markiren.[371]) Allmählich geht man weiter, um in den einförmigen Rhythmus des Verses möglichst Abwechselung zu bringen. Aeschylus als der älteste unter den drei Tragikern wahrt verhältnifsmäfsig am sorgfältigsten die Strenge der alten Technik[372]), aber man erkennt bereits, wie die freiere Behandlung um sich greift, namentlich in den jüngeren Stücken.[373]) Noch bedeutendere

371) Wie die Cäsur viel häufiger im dritten als im vierten Fufse vorkommt, so verhält es sich auch mit den Auflösungen. In der Komödie ist die Cäsur nicht mafsgebend, und zwar finden sich bei Aristophanes gerade im vierten Fufse besonders zahlreiche Auflösungen.

372) Aeschylus beobachtet meist die regelrechten Cäsuren. Sophokles behandelt den Vers mit gröfserer Freiheit, aber doch nicht ohne Kunst. Aeschylus liebt es, den Gedanken mit dem Ende des Verses abzuschliefsen, wie er auch noch den Vers unter zwei Personen zu vertheilen meidet, und deshalb ist er wohl auch genöthigt, hier und da ein sonst entbehrliches Wort einzuschalten. Euripides bei Aristophanes Frösche 1178 macht dem Tragiker den Gebrauch solcher Füllworte (*στοιβαί*) ausdrücklich zum Vorwurf, aber auch die anderen Tragiker bieten dafür Belege: namentlich das Gesetz der Stichomythie war darauf nicht ohne Einflufs.

373) Aeschylus vermeidet den Anapäst im ersten Fufse des Trimeters. In den älteren Stücken weichen nur die Perser ab, wo die Eigennamen diese Freiheit genügend rechtfertigen; zahlreiche Beispiele finden sich dagegen im

Unterschiede treten bei Sophokles hervor, was nicht auffallen kann, da die erhaltenen sieben Dramen dieses Dichters sehr verschiedenen Zeiten angehören. Der Elektra, wo sich die wenigsten Auflösungen finden, steht die Antigone am nächsten; der Ajas, die Trachinierinnen und König Oedipus bekunden eine erhebliche Zunahme; der Philoktet (aufgeführt Ol. 92, 3) zeigt eine Freiheit, die der des Euripides in jener Periode ziemlich nahe kommt, während die letzte Arbeit des Dichters, der Oedipus auf Kolonos, wieder gröfsere Sorgfalt verräth und mit den Trachinierinnen ungefähr auf gleicher Linie steht. Man sieht daraus, dafs die gröfsere oder geringere Anzahl der Auflösungen nicht entscheidend ist, um danach allein die Zeit der Abfassung einer Tragödie festzustellen.

Euripides macht ursprünglich von jener Freiheit nur mit Mäfsigung Gebrauch, wie die älteren Arbeiten, Alkestis, Medea, Hippolytus, Hecuba, Herakliden, beweisen.[374]) Allein seit Ol. 90 nimmt man ein entschiedenes Nachlassen von der früheren Strenge wahr. Dieser Wandel vollzieht sich, so viel wir urtheilen können, nicht allmählich, sondern tritt plötzlich ein. Auch darf man darin keine ausschliefsliche Eigenthümlichkeit des Euripides finden, der nur zuerst die Bande lockerte; denn auch die anderen gleichzeitigen Tragiker, wie Sophokles und Agathon, schliefsen sich der neuen Praxis an, obwohl keiner so weit gegangen sein dürfte, als eben Euripides. Es ist gewifs nicht zufällig, dafs gerade gleichzeitig mit dem Frieden des Nikias, Ol. 89, 4, der die gehoffte Ruhe nicht brachte, sondern die allgemeine Verwirrung nur steigerte, auch die Tragödie mehr und mehr ihre ideale Würde und Ruhe aufgiebt und einen entschieden leidenschaftlich erregten Charakter annimmt. Die Poesie ist eben das Abbild ihrer Zeit. Der Geist und die Gesinnung des Volkes spiegelt sich unwillkürlich in den literarischen Erzeugnissen

Prometheus und Agamemnon, während die beiden anderen Dramen dieser Trilogie nur wenige Beispiele darbieten. Auch Sophokles beobachtet diese Mäfsigung; in der Antigone findet sich gar kein Anapäst an dieser Stelle, desto mehr im Philoktet. Bei Euripides dagegen wird von dieser Freiheit in immer ausgedehnterem Mafse Gebrauch gemacht; die wenigsten Belege bieten Alkestis, Hippolytus, Medea und Herakliden, denn der Rhesus, der gleiche Strenge zeigt, ist kein Werk des Euripides.

374) Auch hier ist die Zahl der Auflösungen nicht mafsgebend. Im Hippolytus (aufgeführt Ol. 87, 4) finden sich weniger Abweichungen von der strengen Technik als in der Medea, die Ol. 87, 1 gegeben wurde.

wieder, und ganz naturgemäfs giebt sich der veränderte Ton der Tragödie auch in der Auflösung der rhythmischen Gebundenheit kund. Aber noch eine andere Ursache wirkte mit. Die Unruhe der Zeit war der dichterischen Production nicht günstig. Früher hatte es nie an zahlreichen Mitbewerbern gefehlt, jetzt wurde die Thätigkeit der älteren Dichter in erhöhtem Mafse in Anspruch genommen. Man hatte nicht mehr Zeit, sein Werk langsam zu feilen, und gewöhnte sich an rasches Arbeiten; so trägt auch die metrische Form die Spuren dieser Eilfertigkeit an sich. Diese laxe Praxis nimmt immer gröfsere Verhältnisse an. Den Höhepunkt stellt der Orestes des Euripides dar, wo der tragische Trimeter sein gemessenes Wesen fast ganz eingebüfst hat, während die Verse in den Bacchen, obwohl nicht tadellos, doch weniger Auflösungen zeigen.[375]) Nach dem peloponnesischen Kriege tritt ein Umschlag ein. Der Bau der Verse wird wieder sorgfältiger; vor allem zeichnet sich Moschion durch besondere Strenge aus[376]), und dasselbe gilt von den Alexandrinern; nur im Satyrdrama hat man sich alle Zeit mehr Freiheit gestattet.

Auch im Dialog der Komödie ist der iambische Trimeter das übliche Versmafs, und die lässigere Behandlung des Metrums harmonirt hier mit dem Charakter der Gattung.[377]) Aber die Verse in der alten Komödie unterscheiden sich nicht nur durch leichten Flufs, sondern auch durch eine gewisse kräftige Energie vortheilhaft vor dem zerfahrenen Wesen der neueren Komödie.[378]) Dann treten ge-

375) Man sieht auch hier, wie die gröfsere oder geringere Nachlässigkeit kein untrügliches Kriterium für die Zeitbestimmung ist. Dramen derselben Tetralogie mochten in diesem Punkte differiren: die Bacchen und die Iphigeneia in Aulis gehören zu derselben tetralogischen Composition; doch ist gerade hier eine Vergleichung unstatthaft, da die letztere Tragödie nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert ist.

376) Den Theodektes darf man nicht nach den Versen bei Athen. X 454 E beurtheilen.

377) Die Tragödie sorgt dafür, dafs in aufgelösten Versfüfsen wo möglich Wortaccent und metrischer Ictus übereinstimmen (nur im ersten Fufse, der alle Zeit gewisse Freiheit geniefst, nimmt man es nicht so genau, und in der jüngeren Tragödie ist man auch an anderen Stellen darauf minder achtsam). Die Komödie ist um diese Harmonie ziemlich unbekümmert, doch ist man auch hier bemüht, auffallende Härten zu vermeiden.

378) So pflegen die Dichter der neueren Komödie einsilbige Worte unbedenklich im Ausgange des Verses zu gebrauchen, wie καί; gegen die Ueber-

rade auch im Versbau der komischen Dichter individuelle Verschiedenheiten hervor, auf die man bisher wenig geachtet hat.

Der iambische katalektische Tetrameter, eine in volksmäfsigen Liedern, besonders Tanzweisen sehr beliebte Form, eignet sich mit seinem kecken, leichtfertigen Wesen so recht für die Komödie, während er von der Tragödie gerade so wie der anapästische Langvers ausgeschlossen ist. In der alten Komödie nimmt er eine bevorzugte Stelle ein.[379]) So bedient sich der Chor sowohl bei seinem Einzuge als auch bei seinem Abgange öfter dieses Verses, aber auch im Dialog wird er verwendet, besonders wo eine lebhaft erregte Debatte stattfindet. Auch in den Ueberresten der Lustspiele aus der mittleren Periode können wir den iambischen Langvers nachweisen. Ebenso mag er der neueren Komödie nicht fremd gewesen sein; wenigstens machen die römischen Komiker davon ausgedehnten Gebrauch. Der iambische Tetrameter.

Der trochäische Tetrameter war in der ältesten Tragödie das gebräuchlichste Mafs. Für jene Maskenspiele, wo das satyrhafte und das tragische Element noch friedlich neben einander bestanden, war dieser bewegliche Vers wohl geeignet.[380]) Indem durch Thespis sich das Dramatische selbständiger entwickelte und der iambische Trimeter aufkam, ward der Gebrauch der Trochäen mehr und mehr beschränkt; doch mag Aeschylus in seinen älteren Arbeiten dies Versmafs noch häufig angewandt haben, wie die Perser zeigen.[381]) In der nächsten Zeit verschwindet es fast vollständig und behauptet sich nur noch zuweilen in Schlufspartien.[382]) Erst seit Ol. 90, wo die Tragödie einen weit leidenschaftlicheren Charakter annimmt, gewinnt der trochäische Langvers wieder Boden. Jetzt finden wir das Metrum nicht nur am Schlufs, sondern häufig auch mitten im Drama gebraucht, wo das Pathos sich steigert und der aufgeregte Ton der Der trochäische Tetrameter.

einstimmung zwischen der Satzgliederung und der rhythmischen Bewegung des Verses war man fast gleichgültig.

379) Aristophanes hat vielleicht zuerst dieses Metrum im Lustspiele besonders cultivirt; daher nennen die alten Metriker den Vers *μέτρον Ἀριστοφάνειον*.

380) Aristot. Rhet. III 8 p. 1408 B 36 ff.: *ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς [τὰ τετράμετρα]*.

381) Aeschylus Pers. 155—175 und 215—248, während zur Erzählung des Traumgesichtes der Trimeter verwandt wird, dann 697—758 das Gespräch des Dareios und der Atossa, was nachher ebenfalls zum Trimeter übergeht.

382) Aeschylus' Agamemnon, Sophokles' Oedipus Tyrannus.

Rede den entsprechenden rhythmischen Ausdruck verlangt.[383]) Nicht minder pafst der trochäische Tetrameter wegen seines frischen, lebendigen Wesens für das Lustspiel, wie ja schon Archilochus, in mehr als einer Hinsicht der Vorläufer der Komödie, in seinen Spottliedern dies Versmafs mit Vorliebe gebraucht hatte. Epicharmus und wahrscheinlich auch die anderen sicilischen Komiker haben diesen Vers ungemein häufig angewandt, so dafs der iambische Trimeter sich hier mit einer untergeordneten Stelle begnügen mufste. In der älteren attischen Komödie, namentlich bei Aristophanes, wird der trochäische Langvers häufig in der Parodos gebraucht, wo der leichte, bewegliche Rhythmus schicklich den Einzug des Chores auf die Orchestra begleitet.[384]) Aber auch in den darauf folgenden Scenen wird öfter dies Versmafs beibehalten; dann findet es sich regelmäfsig in dem Epirrhema und Antepirrhema der Parodos. Die mittlere und neuere Komödie verwendet gleichfalls dieses Versmafs, besonders in Monologen, wo anschauliche Sittengemälde mit lebendiger Mimik vorgetragen wurden.[385])

Anapästen. Anapästische Dimeter, von denen bald mehr, bald weniger zu einer festgeschlossenen Gruppe verbunden werden[386]), sind ein in

383) Hermogenes *περὶ ἰδεῶν* II 1 III 302 Walz empfiehlt den trochäischen Rhythmus für den *γοργὸς λόγος*: *καὶ τούτου γε τεκμήρια ἐναργῆ πολλὰ ἐκ τῆς τραγῳδίας, ἔνθα ἐπείγεσθαι ὁ λέγων δοκεῖ, τροχαϊκῶς συντεθέντα καὶ παρὰ τῷ Μενάνδρῳ τρέχει γὰρ ὡς ὄντως ἐν τούτοις ὁ ῥυθμός.* So geht in den Phönissen des Euripides der Streit der feindlichen Brüder zum Schlufs V. 588 vom Trimeter zum Tetrameter über. Im Orestes kommt Pylades eilenden Laufes herbei, und das aufgeregte Zwiegespräch mit Orestes (728—806) besteht aus trochäischen Langzeilen. Auch Sophokles gebraucht es wieder in seinen jüngeren Arbeiten, dem Philoktet und Oedipus auf Kolonos (doch nur wenige Verse).

384) Schol. Aristoph. Ach. 204: *γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι (π ρ ά γ μ α τ ι).*

385) Ein weiteres Gebiet war dieser Versart im römischen Lustspiele eingeräumt, wie überhaupt im römischen Drama Langverse entschieden bevorzugt waren. Auch die Tragiker suchen dadurch das Feierliche, Gemessene der Darstellung zu erhöhen.

386) In der Tragödie haben die Systeme weniger Umfang; umfangreichere Perikopen, die natürlich nicht in einem Athem vorgetragen werden konnten, finden sich nur in der Komödie, wie Aristoph. Wolken 889 (62 Verse, wohl eher zwei Systeme).

der Tragödie besonders beliebtes Versmafs.[387]) Oft genügt ein solches System, nicht selten folgen mehrere auf einander. Zumal die ältere Tragödie pflegt gemäfs ihrer Vorliebe für feierliche Würde diesen anapästischen Partien eine grofse Ausdehnung zu geben. Ursprünglich gebrauchte wohl nur der Chor solche Verse; später werden sie auch den handelnden Personen zugetheilt.[388]) Der Anapäst ist ein Marschrhythmus; er eignet sich daher vor allem, um den Einzug und Abzug des Chores zu begleiten. Bei Aeschylus pflegt der Koryphäus die Parodos mit anapästischen Systemen einzuleiten; der abziehende Chor bedient sich später regelmäfsig dieses Metrums. Ebenso wird das Auf- und Abtreten der Schauspieler durch den Chor in Anapästen angekündigt.[389]) Wenn eine Gottheit oder eine dem Chor unbekannte Persönlichkeit auftritt, führt sie sich selbst durch ein anapästisches System ein. Eigenthümlich ist, dafs öfter, besonders in der Parodos, melische Strophen mit anapästischen Systemen abwechseln, welche ebenfalls dem Chore oder einer Bühnenfigur gehören.[390]) Die freien Anapästen haben hauptsächlich in Klageliedern ihre Stelle; sie stammen offenbar aus volksmäfsiger Poesie, waren seit Alters, wenn auch nicht in der eigentlichen Todtenklage, doch beim Leichenzuge üblich.[391])

387) Diese Systeme, aus Dimetern gebildet, die der dramatischen Poesie eigen sind, haben ihr Vorbild vielleicht in dem Heroldsrufe zu Olympia und sind daher für den Koryphäus des Chores ganz angemessen. Hier ist wohl zuerst die Freiheit aufgekommen, den Anapästen mit dem Daktylus zu vertauschen, die zunächst auf die erste und dritte Stelle (die rechten Füfse) beschränkt war, s. Diomedes III 27, I 505 K. Der Einschnitt in der Mitte wird bald mehr, bald minder sorgfältig beobachtet; Euripides nimmt es in den strengen Systemen damit sehr gewissenhaft.

388) Ein Zwiegespräch in Anapästen findet sich in der Iphigeneia in Aulis bei Euripides. Auch im Wechselgespräch zwischen den Schauspielern und dem Chore werden solche anapästische Systeme verwandt.

389) Sophokles und Euripides pflegen nur in den älteren Stücken das Abtreten der Schauspieler so vorzubereiten.

390) Dieser Gegensatz zwischen dem gleichnamigen Rhythmus der Anapästen und dem reichen Wechsel der melischen Verse ist sehr wirksam. Aeschylus macht von dieser Verbindung in der Orestie und im Prometheus Gebrauch, Euripides hauptsächlich in seinen älteren Stücken, Sophokles auch noch im Philoktet V. 135 und im Oedipus auf Kolonos.

391) Auch in Rom werden anapästische Verse zu Trauergesängen (*naeniae*) verwendet, Seneca Apocoloc. c. 12.

Der Komödie eigenthümlich ist der anapästische Tetrameter, der ebenso wenig wie der iambische Tetrameter Eingang in die Tragödie gefunden hat.[392]) Wir begegnen dieser Versform nicht nur in den spartanischen Marsch- und Kriegsliedern, sondern auch in den ersten Versuchen der skoptischen Chorpoesie bei Aristoxenus von Selinunt. In den Processionsliedern der Phallussänger, wenn der Chor seine Angriffe nach allen Seiten hin richtete und die Thorheiten der Menschen geifselte, hatte dieses Versmafs seine Stelle; von da kam es in die sicilische[393]), wie in die attische Komödie, daher das Hauptstück der Parabase, die noch am meisten an die Anfänge des volksthümlichen Lustspiels erinnert, in der Regel in anapästischen Tetrametern gedichtet ist. Dann wird es besonders in Scenen verwendet, wo eine lebhafte, leidenschaftliche Debatte geführt wird. Zum Schlufs, wenn sich das Pathos steigert, werden hier die anapästischen Langverse regelmäfsig, wie auch in der Parabase, mit dem kürzeren Dimeter vertauscht. Sonst ist der Gebrauch dieser aus Dimetern gebildeten Systeme in der Komödie beschränkter als in der Tragödie; öfter dienen sie zum Abschlufs einer Scene, kommen aber auch sonst vor, namentlich wenn der Dichter einen ernsten feierlichen Ton anschlägt oder Stellen der Tragiker parodirt. In der mittleren Komödie ist der Dimeter gleichfalls ein sehr beliebtes Versmafs, wird jedoch vorzugsweise zu weit ausgeführten Schilderungen benutzt; in den Ueberresten des Menander und seiner Zeitgenossen erscheint er nur selten. Freie Anapästen finden auch in der alten Komödie vielfach Verwendung; manchmal wird nur der tragische Ton nachgeahmt, aber es fehlt auch nicht an eigenthümlichen Bildungen.

Die melischen Partien des Dramas.

Die lyrischen Partien des Dramas zeichnen sich durch grofsen Formenreichthum aus; doch liegt, so viel wir urtheilen können, nicht eine wesentlich neue und originale Schöpfung vor, sondern die dramatischen Dichter haben aus dem reichen Schatze der melischen Poesie dasjenige, was für ihre Zwecke geeignet war, mit Ver-

392) Auch die alten römischen Dramatiker, denen es an richtigem Gefühl und Verständnifs des ethischen Charakters nicht gebrach, haben diese Unterscheidung wohl beachtet; der iambische wie der anapästische katalektische Tetrameter ist der römischen Tragödie durchaus fremd geblieben.

393) Epicharmus hat sogar zwei Komödien vollständig in diesem Versmafse gedichtet (Hephaestion c. 8).

ständnifs ausgewählt und zum Theil in eigenthümlicher Weise fortgebildet. Hymnen und Processionslieder, Päane und Dithyramben, Hyporcheme und Trauergesänge boten sich als passende Vorbilder dar; die daktylischen Chorlieder hat die Tragödie wohl der alten Nomenpoesie entlehnt, die ionischen Verse den Cultusgesängen der Göttermutter und des Dionysus, aber auch die Weisen des Volksliedes mag die Tragödie nachgebildet haben. Aber an die kunstvolle Gestaltung der Rhythmen, die wir in der chorischen Lyrik antreffen, erinnert nur die ältere Tragödie, aber auch sie läfst sich mit dem Dithyrambus und anderen Gattungen der Lyrik in keinen Wettstreit ein. Das Drama bildet seinen eigenen Stil aus. Alles ist schlichter, die Strophen sind von mäfsigem Umfange und einfachem Bau, die langen Streckverse, wie sie ehemals in dithyrambischen Dichtungen üblich waren, sind dem Drama unbekannt, gekünstelte und verschlungene Wortstellung wird vermieden, der hohe Stil mit seiner Gedankenfülle und glänzenden Diction macht immer mehr einer leicht fafslichen Darstellung Platz. Es kam darauf an, dafs ein gemischtes Publikum, die grofse Masse der Zuschauer mit Leichtigkeit dem Gesange des Chores folgen konnte. Der melische Dichter, der oft nur für einen kleinen erlesenen Kreis thätig war, durfte an sein Publikum andere Anforderungen stellen, als der Bühnendichter. Auch konnten letztere ihren Chören, die aus bürgerlichen Sängern, nicht aus Virtuosen bestanden, nicht allzu viel zumuthen, so allgemein auch musikalische Bildung gerade in Athen früher verbreitet war. Die Dithyramben und andere lyrische Dichtungen hatten nur einen mäfsigen Umfang; die zur Einübung des Chores vergönnte Zeit reichte aus, um selbst schwierige Aufgaben zu lösen. Dagegen die Chorlieder, zumal der Tragödie, hatten in der älteren Zeit einen sehr bedeutenden Umfang. Der dramatische Dichter mufste also wohl erwägen, was sich mit einem solchen Chore leisten liefs; denn da neben dem Drama die kyklischen Chöre fortbestanden und hier wie dort die Zahl der Aufführungen sich immer vermehrte, so mufsten die tüchtigen Kräfte sich sehr vertheilen. Zwar wird allmählich das Chorlied im Drama erheblich beschränkt; allein man darf nicht vergessen, dafs bereits seit dem Beginn des grofsen Krieges gründliche musikalische Bildung im Volke seltener ward. Die Dichter mufsten dies sehr bald empfinden und auf das Mafs der Kräfte ihres Chores gebührende Rücksicht nehmen.

Die melischen Partien der Tragödie.

Die Tragödie hat ihren eigenthümlichen Stil, aber innerhalb der allgemeingültigen Gesetze bewegt sich jeder Dichter mit Freiheit. Gerade bei der Ausübung der lyrischen Kunst ist die Individualität des einzelnen vor allem mafsgebend, wie man an den drei grofsen Tragikern deutlich sieht. Aber auch andere Rücksichten wirken ein; mehr oder minder wird ein jeder durch Vorgänger und Mitstrebende bestimmt. Dieser Einflufs äufsert sich bald in positiver, bald in negativer Weise. Aeschylus meidet absichtlich alles, was an die Art des Phrynichus erinnert, und bildet in voller Selbständigkeit seinen eigenen Stil aus.[394]) Dann wirkt unwillkürlich nicht nur die fortschreitende Entwicklung der Musik, sondern auch der Geschmack des Publikums auf den dramatischen Dichter ein. Auch die Zuschauer besafsen ein richtiges Verständnifs der Kunst; nicht leicht gab es anderwärts ein so empfängliches und wahrhaft gebildetes Publikum, wie in Athen. Aristophanes würde nimmer eine so eingehende scharfe Kritik an den Werken der lyrischen und tragischen Dichter, an den Leistungen der damaligen Musik ausgeübt haben, wenn er nicht bei seinen Zeitgenossen Sinn dafür voraussetzen durfte. Aber die Masse pflegt der allgemeinen Strömung zu folgen, und indem die Dichter mehr und mehr allzu willfährig den Wünschen und Neigungen der Zuhörer entgegenkamen, mufste die echte Kunst empfindliche Einbufse erleiden.

Am höchsten steht die lyrische Kunst bei Aeschylus, der den grofsen Chormeistern, Simonides und Pindar, vollkommen ebenbürtig erscheint. Unter den Komikern gebührt dem Aristophanes, soweit wir zu urtheilen vermögen, der Preis. Für Aeschylus sind die melischen Partien der Nerv der Tragödie. Daher tritt der eigenthümliche Charakter seiner Poesien gerade hier uns in seiner ganzen Grofsheit entgegen. Diese Chorlieder haben etwas wahrhaft Ergreifendes und Erhabenes. Wie sie an Ausdehnung die der jüngeren Dichter weit übertreffen, so zeigen sie auch die gröfste Mannigfaltigkeit metrischer Bildungen, und zugleich bekundet der Dichter das feinste Gefühl für den ethischen Charakter der rhythmischen Form.[395])

394) Aeschylus sagt selbst bei Aristoph. Frösche 1298: *ἀλλ᾽ οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ ἤνεγκον αὖθ᾽, ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων.*

395) Bei den Kritikern wird das rechte Verständnifs und der Sinn für Bedeutsamkeit der metrischen Form nicht selten vermifst. So hat man bei Aeschy-

Einzelne Versarten gebraucht Aeschylus nur in beschränktem Maſse, während er andere sichtlich bevorzugt; so nehmen die iambischen und trochäischen Strophen eine hervorragende Stelle ein, demnächst Dochmien und Logaöden, die er in eigenartiger Weise behandelt.

Je mehr der Chor seine frühere Bedeutung einbüſst und die Tragödie im eigentlich Dramatischen ihren Schwerpunkt findet, desto mehr schwindet auch der Reichthum der Formen; nicht nur der Umfang der Chorlieder wird beschränkt, sondern auch die Behandlung wird immer schlichter, während sich die Bühnengesänge einer reicheren Ausstattung erfreuen. Schon Sophokles beschränkt sich auf einen weit engeren Kreis von Formen, und wie dieser Dichter scharfe Gegensätze und Contraste eher meidet als aufsucht, so tritt uns auch das eigenthümliche Wesen der einzelnen Stilarten nicht in so klar ausgeprägten Zügen entgegen. Milde und Anmuth ist der Grundton seiner Lieder, die nicht das Groſsartige und Gewaltige der Aeschyleischen Chorpoesie zeigen[396]), sondern einen mehr ruhig-friedlichen Eindruck machen. Wie der Chor des Sophokles etwas Allgemeingültiges hat, so sagt dem Dichter das logaödische Versmaſs am meisten zu. In der leichten Eleganz dieses Rhythmus und der groſsen Abwechslung, deren er fähig ist, liegt eben von Haus aus etwas Universelles.

Auch bei Euripides erfreuen sich die Logaöden besonderer Gunst, aber im Vergleich mit Sophokles treffen wir bei diesem Dichter eine gröſsere Mannigfaltigkeit metrischer Formen[397]); zumal iambische Strophen und Dochmien nehmen einen breiten Raum ein. Aber wie bei Euripides das Individuelle mit aller Macht hervorbricht, wie er den Neuerungen der Musik, die den alten strengen Charakter immer mehr aufgiebt, willig huldigt, hat er auch viel weniger das Ethische gewahrt. Euripides gefällt sich in einer leichten, glatten, oft spielenden, oberflächlichen Weise, zumal in den Chorliedern,

lus Perser 548 ff. die trochäischen Strophen durch willkürliche Aenderungen in iambische verwandelt.

396) Sophokles verfolgt wohl mehr die Richtung, welche Phrynichus eingeschlagen hatte; später kann er übrigens dem mächtigen Einflusse des Euripides sich nicht ganz entziehen.

397) So verschieden auch sonst die Art des Euripides von der des Aeschylus ist, stehen sie doch in dieser Beziehung einander näher und berühren sich vielfach in der Auswahl der Versgattungen.

während für die Bühnengesänge der Ausdruck des leidenschaftlichen Pathos aufgespart wird. Dem Euripides ist der tiefe feierliche Ernst des Aeschylus ebenso fremd, wie die milde Würde des Sophokles, die in ihrer Art nicht minder wirksam ist; überall aber behandelt Euripides die Form mit einer Freiheit, die bis zur äufsersten Grenze des Erlaubten geht.

Die melischen Partien der Komödie.

Die Lyrik des Lustspiels hat verhältnifsmäfsig mehr volksthümliche Elemente als die Tragödie bewahrt. Man erkennt dies besonders an der Vorliebe für die Bildung festgeschlossener Versgruppen, wie für die stetige Wiederholung desselben Verses. Den Ausgangspunkt der Komödie bilden Lieder zu Ehren des Dionysus und der Demeter. Hier waren eben diese einfachen Formen seit Alters üblich; dann aber berührt sich die Komödie, deren Element ebenso scharfer Spott und Hohn, wie ausgelassene Heiterkeit und Lebenslust ist, vielfach mit verwandten Schöpfungen der subjectiven Lyrik. So hat die alte iambische Poesie, besonders ihr namhaftester Vertreter Archilochus, ein Meister in der Kunst der rhythmischen Formgebung, vielfach auf Kratinus und seine Genossen eingewirkt. Die Bildung der Strophen ist in der Komödie meist einfach, aufser wo die Weise der höheren Lyrik oder der Tragödie nachgeahmt wird; denn auch hier wird von der Entlehnung und Parodie nicht selten Gebrauch gemacht.[398]) Im Vergleich mit der alten Tragödie ist der Umfang der lyrischen Partien mäfsig; der Unterschied beider Gattungen giebt sich auch in der formellen Behandlung der Verse kund. Gehäufte Auflösungen, wie andererseits der beschränkte Gebrauch der Synkope harmoniren mit dem leichtbeweglichen Wesen dieser Poesie. Wir können freilich den Kunstcharakter der Lyrik in der Komödie nur nach den Leistungen des Aristophanes beurtheilen. Der enthusiastische Kratinus wie der feinsinnige Eupolis mögen manches Eigenthümliche geschaffen haben, aber sicher stand Aristophanes ihnen nicht nach. Er übt mit sicherer Hand seine Kunst, schlägt alle Töne an und bildet mit vollstem Verständnifs die verschiedensten Stilarten nach, die er stets passend für seine Zwecke verwendet. Für die mittlere und neuere Komödie, welche den Chor fallen läfst, ist das Melische ohne sonderliche Bedeutung.

398) Für das im zartesten Tone gehaltene liebliche anapästische Lied in den Vögeln 209 ff. mag Aristophanes entweder im Volksgesang oder in der melischen Poesie eine Vorlage gefunden haben, aber man darf darin keine Parodie finden.

Wir finden im Drama die gröfste Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen. Alle Versarten, welche der künstlerische Sinn der Hellenen, unterstützt von der Bildsamkeit der Sprache, geschaffen hat, treten uns hier entgegen.[399]) Indem die dramatische Poesie aus diesem reichen Schatze jedes Mal das Angemessene heraushob, war sie im Stande, die verschiedensten Stimmungen klar und wirksam auszudrücken. Allein auf blofse Abwechslung ist es nicht abgesehen. Zuweilen sind in einer Tragödie die Chorlieder und Bühnengesänge hinsichtlich der rhythmischen Bildung nahe verwandt. Bei Aeschylus herrschen in den Eumeniden die Trochäen vor, bei Euripides in den Schutzflehenden die Iamben, in dem zweiten Theile der Phönissen die Daktylen. Namentlich die alte Kunst liebt eine gewisse Einfachheit und wendet daher gern dieselben Mittel an, insofern die Rücksicht auf den Inhalt es gestattet. Jede Versart hat ihren besonderen Charakter, ist der naturgemäfse Ausdruck einer Stimmung des Seelenlebens. Die Kunst treibt mit diesen vielgestaltigen Formen kein willkürliches Spiel, sondern trifft ihre Wahl mit stetiger Berücksichtigung des Gedankens und der herrschenden Empfindung.

Wie die einzelne Strophe ein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes ist, wo jedes Glied in einem bestimmten Verhältnifs zu dem Organismus der rhythmischen Compositionen steht, so wird in der Regel eine metrische Grundform festgehalten. Die Verbindung mit einzelnen fremdartigen Elementen hebt die Einheit nicht auf, sondern dient dazu, feinere Nüancen anzudeuten und zugleich jede Eintönigkeit fernzuhalten. Unter Umständen tritt das secundäre Element stärker hervor, so dafs in der Strophe verschiedene Versarten gleichmäfsig vertreten sind. Man mochte auf dieses Mittel, Abwechslung in die rhythmische Composition zu bringen, um so weniger verzichten, da für die dramatische Poesie so gut wie für die chorische Lyrik die überlieferte Satzung gilt, dafs der architektonische Bau der Strophe wie die begleitende Melodie stets neu sein müsse. Es war nicht gestattet, weder fremde noch eigene Weisen unverändert zu wiederholen.[400])

399) Nur der sogen. *Ionicus a maiori* oder das Sotadeische Versmafs kommt nicht vor, weil es überhaupt der Literatur der klassischen Zeit fremd geblieben ist.

400) Nur die Komödie erlaubt sich öfter, wenn sie den Stil der höheren

Das daktylische Versmafs, wie es in der melischen Poesie, zumal in der religiösen Lyrik, einen breiten Raum einnahm, ist auch der Tragödie nicht fremd. Die daktylischen Chorlieder des Aeschylus, die dieser Dichter häufig anwendet, während sie bei seinen Nachfolgern nur vereinzelt vorkommen, zeichnen sich entsprechend dem Charakter dieses Rhythmus durch ruhige Haltung aus, gleichviel, ob sie dem Ausdrucke der Gefühle dienen oder epische Schilderung vorwaltet. Auch die Komödie bildet zuweilen daktylische Strophen, wenn sie den feierlichen Ton der höheren Poesie anschlägt.[401]) In Bühnengesängen begegnen wir diesem Metrum erst in der jüngeren Tragödie, in den späteren Arbeiten des Euripides und Sophokles.[402]) Euripides hält in daktylischen Klageliedern anfangs die antistrophische Form fest, geht aber bald zu freieren Bildungen über.

Anapästische Strophen, welche der älteren Lyrik in dem volksmäfsigen Liede sicher nicht fremd waren, kommen nur vereinzelt vor[403]), weil das Drama von diesem Versmafse anderweitig den ausgedehntesten Gebrauch macht. So nehmen namentlich die freien Anapästen alle Zeit eine bevorzugte Stelle ein.[404]) Diese freien Anapästen sind öfters antistrophisch gegliedert; meist jedoch wird diese Fessel abgestreift. Wir treffen sie in Chorliedern, wie in Bühnengesängen, oder es theilen sich auch der Chor und die Schauspieler in den Vortrag. Bei Leichenbestattungen war dieser Rhythmus, der sich für die aufgeregte Stimmung der Leidtragenden wohl schickte, offenbar seit alter Zeit in volksmäfsigen Melodien gebräuchlich.[405])

Lyrik oder der Tragödie nachbildet, fremde Strophen zu wiederholen, was für diesen bestimmten Zweck nothwendig war, und dabei werden doch meist einzelne Abänderungen vorgenommen.

401) Aristoph. Wolken 275. Vögel 1750.

402) Und zwar in Monodien wie in Wechselgesängen.

403) Bei Sophokles Oed. R. 168 ist der Parömiacus, der mit daktylischen und iambischen Reihen verbunden wird, als das primäre Element zu betrachten. Voran geht ein daktylisches Strophenpaar: das Chorlied hat den Charakter des Päans. Das anapästische Chorlied der Wächter im Rhesus 527 ist wohl Nachbildung eines Volksliedes.

404) Nicht nur in der älteren Tragödie bei Aeschylus, sondern auch bei Euripides finden wir diese freien Anapästen, die besonders durch den rascheren Takt (es sind dreizeitige Füfse) sich von den strengen sondern.

405) Aeschylus Perser 936 deutet darauf hin, ebenso Aristophanes in den Fröschen 1302, wenn er den Euripides seine Melodien entnehmen läfst ἀπὸ

Die Tragödie hat diese Weisen im Threnos nachgebildet. Auch in der alten Komödie sind freie Anapästen eine beliebte Form, welche nicht blofs zur Nachahmung des tragischen Pathos dient, sondern auch sonst verwendet wird. In den Anfängen des Lustspiels, bei den Umzügen der Phallophoren, mochte dieses Versmafs, was ebenso für Processionslieder wie für die bewegteren Weisen des Waffentanzes sich eignete, für persönliche Ausfälle verwendet werden; daher treffen wir es auch noch bei Aristophanes besonders da an, wo eine leidenschaftliche Aufregung ihren Ausdruck findet.

Trochäische Strophen wendet Aeschylus in seinen Chorgesängen mit sichtlicher Vorliebe an. Der Bau dieser Strophen ist einfach, der Umfang meist mäfsig. Die Grundform des Trochäus wird überall rein bewahrt. Dieser rasche Rhythmus wird nur dadurch ein geeigneter Ausdruck für das tragische Pathos, dafs die Reihen in der Regel katalektisch ausgehen und durch häufige Unterdrückung der Thesis Würde und Energie gewinnen. Mag nun Wehmuth oder Unwille, ruhige Ergebung oder ein Segenswunsch sich in diesen Gesängen kundgeben, der Grundton ist immer ein tiefer Ernst, ein ruhig-gefafstes Wesen. Aeschylus darf wohl als der Erfinder dieser Stilart betrachtet werden.[406]) Seine Nachfolger scheinen sie nicht cultivirt zu haben; nur Euripides hat gemäfs seiner eklektischen Methode sich ein und das andere Mal darin versucht. Auch im Lustspiel kommen trochäische Strophen vor, sie zeigen aber einen wesentlich verschiedenen Charakter und erinnern an analoge Bildungen der melischen Poesie.

Ganz nahe verwandt sind die iambischen Strophen, die in der Tragödie eine hervorragende Stelle einnehmen. Der Ursprung dieser Stilart geht wohl auf volksmäfsige Weisen der Todtenklage und

Καρικῶν αὐλημάτων, θρήνων. Dafs dort Aeschylus dem Euripides diesen Vorwurf macht, darf man nicht urgiren: beide Dichter schöpfen aus gleicher Quelle, aber jeder behandelt sein Thema in eigenthümlicher Weise. Gerade Euripides zeigt für diese Stilart eine besondere Vorliebe; er gebraucht es besonders in Monodien. Hierher gehört auch der Gesang, den Ion im delphischen Heiligthume anstimmt, V. 82, während sonst dies Metrum in der Regel Ausdruck wehmüthiger Klage ist. In diesen Gesängen mag besonders die ionische Tonweise angewandt worden sein, wie die Verse (Schol. Aeschyl. Pers. 936): *αὔλει Μαριανδυνοῖς καλάμοις κρούων ἰαστί* andeuten.

406) Aeschylus behandelt hier das trochäische Versmafs ganz nach Analogie der iambischen Strophen.

der Trauerprocessionen zurück.[407]) Aeschylus mag sie zuerst kunstgerecht ausgebildet haben. Er macht von dieser Gattung noch weit ausgedehnteren Gebrauch als von den trochäischen Strophen und offenbart auch hier sein bewunderungswürdiges Talent, mit einfachen Mitteln die gröfste Wirkung zu erzielen. Nach Aeschylus' Vorgange bedient sich auch Euripides wiederholt dieser Form[408]), die bei Sophokles nur ausnahmsweise vorkommt. Der strenge Ernst dieser Gattung sagte offenbar dem Sophokles, der mehr das Milde und Anmuthige liebt, weniger zu. Die Behandlung der iambischen Verse ist dieselbe wie in den trochäischen Strophen. Durch Ausschlufs der irrationalen Länge wird der rasche Charakter des iambischen Rhythmus gewahrt, während die häufige Synkope Abwechslung und den Ausdruck energischer Kraft verleiht.[409]) Auflösung der Längen ist nicht selten; katalektische Verse wechseln mit akatalektischen, kürzere Strophen, wie sie in der trochäischen Gattung öfter vorkommen, sind hier nicht üblich. Die Stilart wird in Chorliedern, besonders Klagegesängen, aber auch in Bühnengesängen verwendet. Der Iambus als ansteigender Rhythmus übertrifft an Energie den Trochäus, erreicht aber nicht das gesteigerte leidenschaftliche Pathos der Dochmien. Nicht blofs Schmerz und Klage, Trauer und Verzweiflung findet in diesen iambischen Strophen Ausdruck, sondern auch ruhige Ergebung und ernste Mahnung. Die durchsichtige, mannigfachen Wechsels fähige Form gestattete die verschiedenen Bewegungen der Seele wiederzugeben, immer aber tritt uns ein gefafstes Wesen, heroische Würde entgegen, wie jeder empfinden wird, der achtsam die iambischen Strophen des Aeschylus durchgeht; denn Euripides hat zwar mit gewohnter Virtuosität sich die Technik dieser Stilart

407) Hesychius: *Καρικὰ μέλη. ἐλέγετό τις Καρικὸς ῥυθμὸς ἐκ τροχαίου καὶ ἰάμβου συγκείμενος*, wo *ἐξ ἰάμβου καὶ τροχαίου* zu schreiben ist; denn der sogenannte Antispast ist nichts anderes, als die hier übliche Form der synkopirten Iamben. Darauf zielt auch Aristophanes Frösche 1302 (*ἀπὸ Καρικῶν αὐλημάτων*). Doch gab es auch heitere karische Melodien, vgl. den Komiker Plato bei Athen. XV 665 D.

408) Wiederholt in den Schutzflehenden und in den Troaden.

409) Die Synkope wird nicht selten in unmittelbarer Folge wiederholt. Diese Unterdrückung des schwachen Taktheiles ist eine Freiheit, die aus der volksmäfsigen Poesie in die kunstgerechte Dichtung übergegangen ist. Der Tragödie sagt diese Behandlung des Metrums besonders zu und ist offenbar hier vorzugsweise ausgebildet worden.

angeeignet, aber ihm fehlt die Seelengröfse und Geistesgewalt des älteren Dichters. Wenn in der Komödie ähnliche Strophen vorkommen, so soll eben der tragische Ton nachgebildet werden. Auch sonst verwendet die Komödie in melischen Partien iambische Reihen und Verse, aber in der Form des geschlossenen Systems, und diese Bildungen unterscheiden sich sehr bestimmt durch ihren leichten, beweglichen Rhythmus. Iambisch-trochäische Bildungen treffen wir erst in der jüngeren Tragödie bei Euripides, dann bei Sophokles in seiner letzten Arbeit, und zwar vorwiegend in Bühnengesängen. Diese Stilart ist wegen ihres flüchtigen Charakters für die Tragödie minder angemessen, desto besser würde sie für die Komödie passen; aber Aristophanes gebraucht sie nur selten, zum Theil eben da, wo er die Manier des Euripides parodirt.

Choriambische Verse gebraucht die Tragödie nur in beschränktem Umfange, meist als secundäres Element[410]); häufiger kommen solche Lieder in der Komödie vor. Hier wird auch nach der Weise der melischen Poesie dieselbe Versform stetig wiederholt.

Der ionische Rhythmus, der etwas Weiches und zugleich Erregtes hat und ursprünglich den enthusiastischen Gesängen des Dionysus- und Demeterdienstes angehört[411]), wird in der Tragödie zu wehmüthigen Chorliedern verwendet, in der ersten Epoche häufiger[412]), bei Sophokles und Euripides nur noch vereinzelt.

Der feierlich-würdevolle Rhythmus der enkomiologischen Gattung, wo Daktylen mit schweren Trochäen verbunden werden, eignet sich vor allem für das tragische Chorlied. Wenn Aeschylus diese Form nur im Prometheus benutzt hat, so erklärt sich dies wohl daraus, dafs er die betretenen Pfade mied und nicht mit Phrynichus zusammentreffen mochte, während Sophokles und Euripides davon häufig Gebrauch machen. Durch eine gewisse Einfachheit, durch den meist mäfsigen Umfang der Strophen unterscheiden sich diese tragischen Chorlieder von den kunstreichen, grofsartigen Bildungen

410) Bei Euripides werden Choriamben in der Parodos der Bacchen theils mit dem ionischen Versmafse, theils mit Logaöden verbunden.

411) Daher gebraucht Euripides sehr passend diesen Rhythmus in den Bacchen. Aristophanes benutzt ihn in den Fröschen für den Chor der Eingeweihten, während er sonst der Komödie fremd ist.

412) Wie z. B. Aeschylus in den Persern.

der melischen Dichter, während sich Aristophanes enger an diese älteren Muster anschliefst.[413])

Die Verbindung dreizeitiger Daktylen und Anapästen mit Iamben und Trochäen gewinnt in der dramatischen Poesie mehr und mehr Eingang. Der leichte Flufs dieser Stilart, die sich aufserdem durch Mannigfaltigkeit empfahl, sagte besonders der jüngeren Tragödie zu und ist auch dem Charakter der Komödie gemäfs. Strophen aus daktylischen und trochäischen oder iambischen Versen, sowie andere aus Anapästen und Iamben gebildet, kommen in der Tragödie häufig vor, und zwar halten gewöhnlich beide Elemente sich das Gleichgewicht. Dagegen Strophen, wo die Trochäen überwiegen, die Daktylen nur als secundäres Element auftreten, eine Gattung, für die heiter-anmuthige Mimik des Hyporchems wie geschaffen, pafst nicht für den gemessenen Ernst der Tragödie, wohl aber für das Satyrdrama und Lustspiel.[414])

Die logaödischen Verse, durch leichte Eleganz wie Reichthum der Formen ausgezeichnet, erfreuen sich nicht nur in der lyrischen Poesie, sondern auch im Drama besonderer Gunst. In der Tragödie findet dies Versmafs gleich anfangs Aufnahme und erobert sich ein immer weiteres Gebiet. Manche Bildungen, wie die glykoneischen Systeme, gehen aus der melischen Dichtung auf die Tragödie über. Andere sind ausgeschlossen; dafür werden neuere Formen in gröfster Abwechslung geschaffen, da dieses bildsame Versmafs die gröfste Abwechslung gestattete. In der älteren Tragödie ist der Gebrauch der Logaöden noch beschränkt; Aeschylus benutzt dieselben besonders zu Klagegesängen. Diese logaödischen Strophen hinterlassen nicht sowohl den Eindruck ruhiger Ergebung (dazu verwendet der Tragiker am liebsten den ionischen Rhythmus) oder jener leidenschaftlichen Aufregung (wie sie besonders in iambischen Strophen herrscht), sondern sie nehmen eine mittlere Stellung ein. Daher tritt uns hier eine ungemeine Mannigfaltigkeit der Empfindungen entgegen, die Weichheit steigert sich bis zur Energie der Leidenschaft, und in entsprechender Weise wird die Form behandelt; denn Aeschylus weifs die Vortheile des bildsamen Metrums wohl zu be-

413) Die enkomiologischen Strophen bei Aristophanes sind zum Theil geradezu Nachbildungen wohlbekannter Lieder des Stesichorus.

414) Solche trochäo-daktylische Strophen finden sich im Kyklops des Euripides, dann bei Aristophanes.

nutzen, ohne der Strenge der echten Kunst untreu zu werden. In der jüngeren Tragödie gewinnen die Logaöden die allgemeinste Geltung, zumal in den Chorgesängen; denn zu Monodien werden sie seltener verwandt. Hier erreicht der Formenreichthum seinen Höhepunkt, aber es reifst auch eine gewisse Willkür ein, welche gegen die Gesetze der strengen Technik verstöfst.[415]) Diese Bevorzugung der Logaöden wird dem Sophokles verdankt. Es hängt dies unmittelbar mit der veränderten Stellung zusammen, welche dieser Dichter dem Chore anwies; dann aber sagte seinem Naturell die leichte Anmuth und Glätte dieses Rhythmus besonders zu, daher kein anderer Tragiker diese Versform so bevorzugt hat. Auch die Komödie verwendet Logaöden gern und auf die verschiedenste Weise, indem sie gerade so wie im Liede bald dieselbe Versform ununterbrochen wiederholt, bald die systematische Gliederung anwendet, endlich aber auch Strophen bildet. Manche Strophenformen sind der Komödie mit der chorischen Lyrik und der Tragödie gemeinsam, aber es fehlt auch nicht an eigenthümlichen Bildungen.

Das kretische Versmafs, welches in lebhaften stürmischen Tanzweisen seine Stelle hatte, sagte eben deshalb der Tragödie weniger zu und wird nur selten zu Chorliedern oder Monodien benutzt. In der Komödie ist dagegen dieser Rhythmus sehr beliebt und tritt theils selbständig, theils in Verbindung mit Trochäen oder Anapästen auf. Das bacchische Metrum, den Processionsgesängen des Dionysus eigenthümlich und daher für tragische Chöre wohl passend, erscheint in den uns erhaltenen Denkmälern nur als secundäres Element. Desto gebräuchlicher ist der Dochmius. Vermöge der Anomalie des rhythmischen Verhältnisses und des reichen Formenwechsels eignet er sich vorzugsweise zum Ausdrucke des tragischen Pathos. Ueberall, wo das Gemüth von leidenschaftlicher Erregung ergriffen hin und her schwankt, hat dieser unruhig bewegte Rhythmus seine Stelle. Wir treffen ihn daher zumeist in Gesängen an, in denen sich tiefer Schmerz oder ohnmächtige Verzweiflung ausspricht. Aeschylus gebraucht Dochmien auch in freudig erregten Liedern, wenn das von schwerer Noth und Angst befreite Gemüth aufjauchzt. Die ältere Tragödie verwendet den Dochmius hauptsäch-

415) Namentlich Euripides macht von der Freiheit des Polyschematismus den ausgedehntesten Gebrauch; dies rügt schon Aristophanes in seiner Kritik der Euripideischen Melopöie in den Fröschen V. 80.

lich in Chorliedern, die jüngere mehr in Bühnengesängen, Sophokles besonders gegen den Schlufs des Dramas nach dem Eintreten der Katastrophe, Euripides auch an anderen Stellen, und zwar macht dieser Dichter von dem Formenreichthum des vielgestaltigen Metrums den freiesten Gebrauch. In der Komödie kommt der Dochmius nur als Nachahmung des tragischen Stils vor.

Der Vortrag der Verse im Drama.

Von der Weise des Vortrags in den einzelnen Theilen des Dramas ist es schwer, eine klare Vorstellung zu gewinnen, da die Ueberlieferung ganz unzulänglich ist. Dafs für gewisse Partien die einfache Declamation, für andere der Gesang in Anwendung kam, steht fest, aber aufserdem gab es auch Stellen, wo die Verse mit musikalischer Begleitung recitirt wurden, und gerade über den Gebrauch dieses melodramatischen Vortrags wissen wir nichts Verlässiges. Die iambischen Trimeter, das eigentliche Versmafs für die dramatische Handlung, wurden einfach gesprochen, sowohl im Lustspiel als auch im Trauerspiel. Völlig grundlos ist die Vermuthung Neuerer, diese Verse seien in der Tragödie ohne Ausnahme gesungen oder mit musikalischer Begleitung melodramatisch vorgetragen worden.[416]) Dafs

416) Aristoteles Poet. c. 6 p. 1449 B 29 f. erläutert seine Definition der Tragödie: *χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.* Die einfache Declamation kann doch nirgends anders als eben in den Versen des Dialoges ihre Stelle haben. Dann c. 26 p. 1462 A 14, wo er die Tragödie mit dem Epos zusammenstellt: *διότι πάντ᾽ ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιΐα· καὶ γὰρ* (hier ist *ψιλῷ* einzufügen) *τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι, καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν ἔχει.* Ferner c. 1 p. 1447 B 25 ff., wo von den Kunstmitteln *ῥυθμός, μέλος, μέτρον* gehandelt wird, heifst es, die chorische Lyrik bediente sich derselben *ἅμα πᾶσιν* (was nicht in *πᾶσαι* zu ändern ist), die Tragödie und Komödie *κατὰ μέρος.* Auch bemerkt Aristot. 4, 14 p. 1449 A 23 ausdrücklich, dafs mit dem Aufkommen des Dialogs auch das iambische Versmafs sich sofort eingestellt habe: *λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι κτλ.* (vgl. auch Rhet. III 1 und 8) und 22, 10 p. 1459 A 11 f.: *ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομ΄των, ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο.* Und nicht blofs der eigentliche Dialog, sondern auch die *ῥήσεις*, gleichviel ob sie eine Thatsache berichteten oder dem Ausdruck der Empfindung dienten, wurden gesprochen, Plato Rep. X 605 C: *Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδιοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ᾄδοντάς τε καὶ κοπτομένους*, obwohl gerade in diesem Falle zuweilen melodramatischer Vortrag stattgefunden haben mag. Jene verkehrte Auffassung beruht lediglich auf einer mifsverstandenen Stelle des Plutarch de mus. c. 28, 3 über die *παρα-*

die Trimeter der Komödie für den Gesang ungeeignet waren, zeigt schon die Behandlung des Versmafses.[417]) Die trochäischen Tetrameter der Tragödie wurden wohl immer gesprochen, wenigstens läfst sich melischer Vortrag nicht mit Sicherheit nachweisen, aber die Flöte begleitete die Stimme des Schauspielers; ob von Anfang an, oder ob dies eine Neuerung war, die um Ol. 90 aufkam, bleibt dahingestellt.[418]) In der Komödie darf man für die trochäischen Verse der Parabase melischen Vortrag voraussetzen.[419]) Dagegen die dialogischen Partien in der Mitte des Dramas wurden offenbar einfach gesprochen, während sich für den Einzug des Chores, wo die Flötenspieler vorausgingen, die melodramatische Weise empfiehlt.

Ueber den Vortrag der Anapästen ist es schwer, ein sicheres

καταλογή (Bd. II S. 132, A. 88). Bei Archilochus kam sie ab und zu in den ἰαμβεῖα vor, die gesungen wurden. In der Tragödie, nicht im Dialog (denn dann wären ja die Trimeter in der Regel gesungen und nur ausnahmsweise πρὸς αὐλὸν declamirt worden), sondern wie Aristoteles Probl. 19, 6 p. 918 A 10 bezeugt ἐν ᾠδαῖς, also in den melischen Partien, d. h. vorzugsweise in den μέλη ἀπὸ σκηνῆς oder wo sonst die Form der ἀπολελυμένα gebraucht war. Erst die Schauspieler der späteren Zeit haben auch für den iambischen Trimeter diesen Vortrag aufgebracht, Lukian de salt. c. 27: ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφορὰς καὶ μόνης (lies καταμονῆς) τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν. Für diesen Mifsbrauch, den Lukian mit bitteren Worten rügt (σολοικία), macht er nicht die alten Dichter, sondern die Schauspieler verantwortlich; diese Verirrung lag um so näher, da man die melischen Chorpartien aus der Tragödie ganz auszuscheiden pflegte. Diodor XV 7, 2 überträgt auf die klassische Periode die Sitte seiner Zeit.

417) In den Komödien des Plautus werden die in Senaren gedichteten Scenen niemals als *cantica*, sondern als *diverbia* bezeichnet. — Für die iambischen Tetrameter bei Aristophanes dürfen wir in der Parodos und Epodos des Chores melischen Vortrag voraussetzen; die Verse des Dialoges wurden gesprochen.

418) Xenophon Symp. 6, 3: ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν; denn nach strengem Sprachgebrauch schliefst καταλέγειν den Gesang aus. Wenn Xenophon selbst dies als ᾠδή zu betrachten scheint, so bezeichnet dieser Ausdruck im weiteren Sinne auch den melodramatischen Vortrag. Nikostratus war tragischer Schauspieler. Dafür, dafs in der Tragödie trochäische Verse nicht einfach declamirt wurden, scheint Aristot. Poet. 4, 14 p. 1449 A 24 zu sprechen, wo er dem trochäischen Tetrameter den iambischen Trimeter als μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων gegenüberstellt.

419) Wenigstens spricht dafür Aristoph. Friede 1171, wo mitten im Satze der Chor von einer melischen Partie zu trochäischen Langversen übergeht; doch ist es möglich, dafs gerade hier und so überall in der Parabase die παρακαταλογή in Anwendung kam.

Ergebnifs zu gewinnen. Für die aus Dimetern bestehenden Systeme in der Parodos und Epodos der Tragödie, sowie für die Perikopen, welche mit melischen Strophen verflochten sind, ist die einfache Declamation ausgeschlossen. Sie wurden wohl unter Flötenbegleitung recitirt und vielleicht war diese Weise des Vortrags für die anapästischen Dimeter bei den Tragikern überhaupt Norm; doch mag unter Umständen auch vollständiger Gesang eingetreten sein.[420]) Wenn die Komödie den anapästischen Langvers in dialogischen Partien gleichsam als Demegorie anwendet, so ist zwar melischer Vortrag unstatthaft, aber die Klänge der Flöte konnten sehr passend diese erregte Debatte begleiten, wie dies in der Parabase der Fall war.[421]) Aber ob hier der Koryphäus die anapästischen Langzeilen melodramatisch oder melisch vortrug, ist ungewifs[422]); dagegen die athemlose Hast, mit der das den Schlufs bildende System der Dimeter recitirt wurde, ist mit dem Gesange, der stets ein gröfseres Zeitmafs beansprucht, unvereinbar.[423]) Dafs übrigens auch der Komödie gesungene anapästische Dimeter nicht fremd waren, bezeugt Aristophanes selbst.[424]) Für die freien Anapästen, sowohl der Tragiker als auch der Komiker, dürfen wir durchgehends melischen Vortrag voraussetzen.[425])

420) Für die Anapästen im Chrysippus des Euripides fr. 1 [836 Di.] bezeugt dies Sextus Empiricus (*παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα*), ähnlich wohl auch die Anapästen in den Kretern fr. 2 [475 a Di.] desselben Dichters.

421) Aristoph. Vögel 683 deutet mit klaren Worten darauf hin.

422) Hesychius und Suidas I 1, 354: *ἀνάπαιστα* [*-οι*]· *κυρίως τὸ ἐν ταῖς παραβάσεσι τῶν χορῶν ᾄσματα* ist nicht entscheidend; denn *ᾄδειν*, *ᾆσμα* (aber nicht *μέλος*) wird auch von melodramatischem Vortrage gebraucht. So läfst auch das *ᾄδοντας* Aristoph. Plut. 1209 über den Vortrag der Anapästen in der Exodos keinen sicheren Schlufs zu.

423) Irrthümlich sagt Pollux IV 112 von dem sogenannten *μακρόν* oder *πνῖγος*: *βραχὺ μελύδριόν ἐστιν ἀπνευστὶ ᾀδόμενον.* Richtiger drückt sich Hephaestion de poem. c. 14 aus: *ἀπνευστὶ λέγεσθαι.* Dafs manchmal die eigentliche Parabase aus rein lyrischen Versmafsen gebildet wird, ist für die anapästischen Langverse nicht entscheidend, ebenso wenig dafs das vorangehende *κομμάτιον* öfter ein wirkliches *μέλος* war. Wo die Parabase aus lyrischen Versen bestand, da mag manchmal auch das *πνῖγος* ähnlich gebildet gewesen und als *μέλος* vorgetragen worden sein.

424) Aristoph. Vögel 226: *οὔποψ μελῳδεῖν αὖ παρασκευάζεται*, was auf das vorhergehende anmuthige Lied in anapästischen Dimetern zurückweist.

425) Hier ist auch der Dialekt dorisch gefärbt, während die strengen Systeme in Dimetern, sowie die Tetrameter den attischen Dialekt hier und da mit epischen Formen gemischt festhalten. Doch finden sich ab und zu auch

Oekonomie des Dramas.

Das lyrische und dramatische Element waren eigentlich gesondert. Die melischen Partien gehören dem Chore, der in den Ruhepunkten der Handlung seine Gedanken und Empfindungen kund giebt, während der Dialog und alles, was gesprochen wird, den Personen der Bühne zufällt. Indes finden auch Uebergänge statt; wie sich der Chor ab und zu am Gespräch betheiligt, so bedienen sich die handelnden Personen, wenn sie von leidenschaftlicher Bewegung ergriffen werden, der lyrischen Form. Im Dialoge liegt vorzugsweise der Schwerpunkt des Dramas. Durch den Wechsel der Rede und Gegenrede wird ebenso der Charakter der handelnden Personen, wie der Fortschritt der Handlung dargelegt. Bald wechseln mit schneidender Schärfe Vers um Vers, Halbvers um Halbvers; dann folgen wieder längere Reden. Eine gewisse natürliche Redegabe ist dem hellenischen Volke verliehen. Durch die Gestaltung des öffentlichen Lebens ward dies Talent frühzeitig entwickelt, zumal in Athen, wo die Debatten der Volksversammlungen, die Verhandlungen vor Gericht das allgemeine Interesse in Anspruch nahmen. Dieses rednerische Element macht sich daher auch von Anfang an in der Tragödie geltend. Die Scenen, wo Anklage und Rechtfertigung, Angriff und Abwehr mit steigender Lebhaftigkeit, oft mit leidenschaftlicher Erbitterung die scharfe Waffe des Wortes führen, sind in der Regel mit grofser Kunst und weiser Berechnung der Mittel ausgearbeitet und verfehlten nicht leicht, auf die Zuhörer, welche den Werth dieser Kunst wohl zu würdigen wufsten, die beabsichtigte Wirkung auszuüben. Uns werden diese Reden, wo die natürliche Empfindung mehr und mehr durch dialektische Kunst ersetzt, die überzeugende Kraft der Wahrheit spitzfindiger Beweisführung aufgeopfert wird, nicht selten kalt lassen; es gilt dies namentlich von der jüngeren Tragödie, die den Einflüssen der sophistischen Bildung sich nicht entziehen kann.[426]) Monologe, in welchen die Handelnden ihre Lage, ihre Zustände und Absichten darlegen, sind nicht gerade häufig.[427])

in strengen Systemen Dorismen, wie bei Euripides Medea (97 f. 111 f. 144 ff. 163), was auf Gesang hindeutet; nur fragt sich, in wie weit auf die Ueberlieferung des Textes Verlafs ist.

426) Aristoteles Poet. c. 6 p. 1450 B 7 bezeichnet treffend den Unterschied: *οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς*, indem er mit Recht die charaktervolle Beredsamkeit der berechneten, künstlichen Rhetorik des Verstandes vorzieht.

427) So der Monolog des Prometheus im Eingange der Tragödie, der des

Desto beliebter ist die Form des Botenberichtes und Erzählungen verwandter Art, welche fast in keiner Tragödie fehlen und zuweilen selbst im Ausgange des Stückes verwendet werden, indem die Katastrophe nur berichtet wird, was eigentlich dem Wesen der dramatischen Poesie widerspricht. Man darf darin nicht blofs die Macht des Herkommens, eine Erinnerung an die Anfänge des Dramas erblicken, sondern schon weil auf der griechischen Bühne aus conventionellen Rücksichten manches nicht dargestellt werden durfte, konnte man auf dieses Auskunftsmittel nicht verzichten. Indem ferner der beschränkte Umfang des griechischen Dramas den Dichter nöthigte, seinen Stoff möglichst zu concentriren, leistete das Einmischen erzählender Partien erwünschte Dienste; daher greift auch Euripides, der jene Beschränkung am meisten empfand, so häufig zu dieser epischen Form.

Die lyrischen Partien der Tragödie zerfallen in Chorlieder und Gesänge der Schauspieler[428]); diese sind wieder entweder Monodien oder werden abwechselnd von mehreren vorgetragen.[429]) Dazu kommen die Klagelieder[430]), in denen die Tragödie ihren Höhepunkt erreicht. An diesen betheiligen sich der Chor bald allein, bald auch die handelnden Personen. In einem solchen Liede lösen sich einzelne Choreuten oder auch Abtheilungen ab, während die eigentlichen Chorgesänge in der Regel vom gesammten Chore vorgetragen wurden. Dies ist das unterscheidende Merkmal.[431]) Doch

Ajas, ehe er Hand an sich legt. Nur Euripides macht besonders im Prolog ausgedehnten Gebrauch von dieser Form.

428) *Χορικά* und ihnen gegenüber *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* (auch *σκηνικά*, *σκηνικὴ ᾠδή*).

429) Man unterscheidet daher die *μονῳδία* und *τὰ ἀμοβαῖα*. Schon Aristophanes in den Fröschen 1330, wo er die lyrische Kunst des Euripides kritisirt, stellt das (*χορικὰ*) *μέλη* dem *τῶν μονῳδιῶν τρόπος* gegenüber; daher rühmt sich auch Euripides ebendas. 944, er habe die Tragödie mit Monodien ausgestattet (*ἀνέτρεφον μονῳδίαις*). Die Monodie, als die beliebteste Form, vertritt hier die Bühnengesänge überhaupt. Auch die Grammatiker berücksichtigen vorzugsweise dieses Moment, Eukleides: *σκηνικὸν δέ ἐστιν, ὅταν τῶν ὑποκριτῶν (εἷς) εἰς ᾠδὴν φέρηται.*

430) *Κομμοί.*

431) Aristoteles bezeugt dies Poet. c. 12 p. 1452 B 16: *χορικόν, καὶ τούτου τ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι.* Freilich ist der Sinn dieser Worte vielfach mifsverstanden worden; indem man *δραμάτων* zu *ἁπάντων* ergänzt, versteht man darunter alle

darf man nicht jede lyrische Partie, wo Choreuten und Schauspieler zusammenwirken, für einen Kommos ansehen; nicht selten wechselt der melische Vortrag des Schauspielers mit dem vollstimmigen Chorgesange ab.[432])

Unter den Chorliedern mufs man vor allem die Parodos vom Stasimon unterscheiden. Die Parodos ist der Gesang, welchen der Chor bei seinem ersten Auftreten vorträgt.[433]) Diese Einzugslieder Chorlieder.

drei Gattungen der dramatischen Poesie, während Aristoteles doch nur von der Tragödie handelt. Will man also *δραμάτων* suppliren, so mufs man die Bemerkung auf die Tragödie beschränken, und der Sinn wäre, Parodos und Stasima kommen in jeder Tragödie vor, sind nothwendige Theile, nicht aber Bühnengesänge und Klagelieder. Für diese Auffassung liefse sich mit gewissem Schein geltend machen, dafs der Bühnengesang sich erst später in der Tragödie selbständiger entwickelt, während die eigentlichen Klagegesänge vorzugsweise der alten Tragödie angehören; allein *κοινά* wäre dann ein sehr entbehrlicher Zusatz und nicht minder auffallend der Ausdruck *ἴδια*. *Κοινὰ ἁπάντων* ist geradeso zu fassen, wie nachher *κόμμος θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*. Die Parodos und das Stasimon werden nach Aristoteles von dem gesammten Chore (*ἅπαντες*), Bühnengesänge und Kommoi von Einzelnen vorgetragen: es ist dies naturgemäfs und gewifs auch mit der Praxis in Uebereinstimmung; nur hat man sich unter Umständen auch von der Regel abzuweichen erlaubt. *Ἴδια* (*ᾄσματα*) ist der Kunstausdruck für Gesänge, die von Einzelnen, sowohl Schauspielern als Choreuten, vorgetragen wurden, s. Biographie des Sophokles: *φησὶ δὲ Ἀριστόξενος, ὡς πρῶτος τῶν Ἀθήνησι ποιητῶν τὴν Φρυγίαν μελοποιΐαν εἰς τὰ ἴδια ᾄσματα παρέλαβε*, worunter eben Monodien und dergleichen zu verstehen sind.

432) So in der Regel, wenn die Parodos oder ein Stasimon die Form der melischen *ἀμοιβαῖα* zeigt, wo der Chor als Gesammtheit den Schauspielern gegenübertritt: entschieden irrig rechnen die Neueren auch solche Partien zu den *κόμμοι*. Zuweilen findet auch hier Einzelvortrag der Choreuten statt; dann ist gewöhnlich der poetische Text in kurzen, abgerissenen Sätzen unter die Sänger vertheilt.

433) Die Parodos folgt gewöhnlich auf den Prolog. Nur in den Persern, den Schutzflehenden und dem Rhesus wird das Drama mit der Parodos eröffnet; verschieden ist das Verhalten im Philoktet, wo der Chor mit Odysseus und Neoptolemus zugleich auftritt, aber erst nach dem Prologe seinen Gesang beginnt. Die Parodos ist das Einzugslied des Chores, Pollux IV 108: *ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται.* — Die Definition der *πάροδος* bei Aristoteles Poet. c. 12 p. 1452 B 22: *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* könnte ausreichend erscheinen, wenn nur die Erklärung des *στάσιμον*, die ein blofs negatives Merkmal angiebt, welches noch dazu kaum verständlich ist, befriedigen könnte. Die lückenhafte und verderbte Ueberlieferung des Aristotelischen Textes (wiederholt von dem Grammatiker, den Tzetzes *περὶ τραγῳδίας* 51 [Rhein. Mus. IV 402 ff. ed. Dübner] ausschreibt) gab schon im Alterthume zu

sind nicht nach einem bestimmten Schema gearbeitet. Wir finden mannigfaltige Formen, und man darf nicht glauben, dafs die uns erhaltenen Tragödien auch für jede Bildung Belege darbieten. Die Parodos wird in der älteren Tragödie gewöhnlich durch eine bald gröfsere, bald geringere Anzahl anapästischer Dimeter eingeleitet[434]),

allerlei willkürlichen und verfehlten Aenderungen Anlafs. Aristoteles wird geschrieben haben: *πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλον χοροῦ* (*μετὰ*) *ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, στάσιμον δὲ μέλος* (*ὅλου*) *χοροῦ τὸ* (*μεταξὺ δύο ἐπεισοδίων*). Die letzten Worte *μεταξὺ δύο ἐπεισοδίων* waren ausgefallen; um nun die unentbehrliche Definition des *στάσιμον* zu gewinnen, bildete man sie der Erklärung der Parodos nach, indem man unverständig das positive Merkmal in ein negatives verwandelte. Wie die Verderbnifs successiv zunahm, liefsen später die Abschreiber die Worte *μετὰ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* aus. Mancher wird vielleicht vorziehen *ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* der Definition der Parodos hinzuzufügen und dann einfach eine Lücke anzunehmen, wo dann *ἄνευ* in dem Sinne von *χωρίς* zu fassen wäre, so dafs Aristoteles damit andeutete, die Anapästen und Trochäen würden nicht vom ganzen Chore vorgetragen; denn dafs er diese Partien als zur Parodos gehörig betrachtet, ist gewifs. Allein jene Erklärung der Worte ist hart, viel einfacher ist *μετά*; dadurch wird die Verbindung anapästischer und trochäischer Partien mit der Parodos klar ausgesprochen; über die Verschiedenheit des Vortrags spricht sich Aristoteles nicht weiter aus. Anapästische Systeme als Einleitung der Parodos finden sich nicht nur bei Aeschylus ganz gewöhnlich, sondern auch bei Sophokles im Ajas und kamen gerade bei diesem Dichter wie bei anderen öfter vor. Trochäen in der Parodos der Tragödie bezeugt ausdrücklich Schol. Aristoph. Ach. 204, und in den Persern des Aeschylus V. 155 geht die Parodos zu diesem Metrum über. — Es ist reine Willkür, wenn Eukleides den Ausdruck Parodos auf die Einzugslieder beschränken wollte, welche ganz bestimmt den Charakter eines Marschliedes an sich tragen, wo man aus den Worten selbst entnimmt, dafs der Chor sich fortbewegt, wie im Orestes V. 140 f. Die Definition des Eukleides: *πάροδός ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ γινομένη* (richtiger und vollständiger Schol. Eur. Phoen. 202 *βαδίζοντος ᾀδομένη*) *ἅμα τῇ εἰσόδῳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ* liefse sich zwar mit der hergebrachter Vorstellung vereinigen; aber der eigentliche Sinn jener Worte wird klar, wenn man sieht, dafs Eukleides die Parodos des Hippolytus V. 121 ff. für ein Stasimon erklärt, welches der Chor auf seinem Standorte ruhig verweilend (*στάς*) vorgetragen habe. In diesem Falle wird Eukleides den vorausgehenden Jägerchor V. 61 ff. als Parodos behandelt haben (s. A. 445), aber vielen Tragödien mufste er dann die Parodos ganz absprechen, weil sich keine Andeutung der Bewegung vorfand: so der Schol. Eurip. Phoen. 202, der dem Eukleides folgend diese Parodos (als solche auch von Schol. Aesch. Pers. Arg. anerkannt) für ein Stasimon erklärt, dabei aber unverständig die gewohnte Erklärung festhält, Stasimon sei das auf die Parodos (*μετὰ τὴν πάροδον*) folgende Chorlied, die nun nicht mehr pafste.

434) So bei Aeschylus, bei Sophokles im Ajas, dann im Rhesus (nur fin-

welche der Koryphäus eben während des Einzuges in die Orchestra vortrug.[435]) Dann sang der gesammte Chor die melischen Strophen, indem er dabei die Thymele umwandelte.[436]) Oefter aber ward, indem der Chor seinen gewöhnlichen Standpunkt auf der Orchestra einnahm, der Gesang noch weiter fortgesetzt, namentlich bei Aeschylus, der so Gelegenheit hat, die Fülle grofser Gedanken, die er gern gleich im Eingange der Tragödie auszusprechen liebt, zu entwickeln, wie z. B. im Agamemnon und in den Persern.[437])

Indem man den Umfang der Parodos mehr und mehr beschränkte, liefs man die einleitenden Anapästen fort und ersetzte sie durch ein Musikstück. Der Chor begann seinen Gesang erst, nachdem er sich auf der Orchestra befand.[438]) So besteht die Parodos nur aus den melischen Strophen des Chores. Dies ist, wenn keine Bühnenperson anwesend war, später die übliche Form. Allein in der älteren Tragödie werden zwischen die melischen Strophen auch anapästische Perikopen eingeschaltet.[439]) Indem der Vortrag des Koryphäus den Gesang der Choreuten ablöst, wird Abwechslung

det sich hier die Form der ἀμοιβαῖα). Aeschylus gebraucht solche anapästische Perikopen zuweilen auch als Einleitung der Stasima; der jüngeren Tragödie ist dies fremd. Eigenthümlich ist, dafs die Parodos in der Hecuba des Euripides nur aus Anapästen besteht. Die Stelle der Anapästen vertraten offenbar zuweilen auch trochäische Langverse, s. A. 384.

435) Die Zahl der Verse ist oft viel zu grofs, als dafs der eigentliche Einzug zu ihrem Vortrag ausgereicht hätte; der Koryphäus setzte offenbar seinen Vortrag auf der Orchestra fort.

436) Ursprünglich stimmte der Chor ein Lied zu Ehren des Dionysus an; daher ist auch die Form der Trias (Strophe, Gegenstrophe, Abgesang), die eigentlich dem Hymnus zukommt, in der Parodos auch noch später sehr beliebt.

437) Dieser zweite Theil der Parodos nimmt dann den Charakter des Stasimons an; daher wird wohl auch in solchen ausgeführten Einzugsliedern die Epode in der Mitte gefunden (aufser Aeschylus' Agamemnon auch bei Euripides' Phönissen, indem eine Strophentrias die Parodos eröffnet), während sie in den Stasima nur am Schlufs vorkommt.

438) So bei Aeschylus in den Choephoren, wo der Chor, den Orestes alsbald bemerkt, stumm, aber von der ψιλὴ αὔλησις begleitet, hereinzieht und erst nach dem Schlusse des Prologs sein Lied beginnt. Im König Oedipus ziehen die Greise und Kinder, welche während des Prologs anwesend waren, ab, und die Greise kommen als Chor wieder; Musik geht dem Chore voraus.

439) Wie in der Antigone des Sophokles; eigentlich ist nur die Stellung der anapästischen Perikopen verändert.

gewonnen. Dieselbe Form findet sich auch, wenn bei dem Einzuge des Chores Schauspieler auf der Bühne anwesend sind; dann werden die anapästischen Perikopen dem Schauspieler zugetheilt.[440]) So stehen sich die handelnden Personen und der Chor nicht fremd oder theilnahmlos gegenüber. Die jüngere Tragödie giebt jedoch in diesem Falle auch den Schauspielern melische Strophen.[441])

Nur ausnahmsweise tritt der Chor zuerst auf der Bühne auf, wie bei Aeschylus in den Sieben, wo die thebanischen Jungfrauen sich zu den Heiligthümern der Königsburg begeben, um den Schutz der Götter für die bedrohte Stadt anzurufen. Hier ist die Bühne frei, während sonst die handelnden Personen gegenwärtig sind, sobald der Chor auf dieser ungewohnten Stätte erscheint.[442]) Es ist immer innige Theilnahme an dem Schicksale der Handelnden, lebhafte Neugier, leidenschaftliche Aufregung oder irgend ein besonderer Anlafs, welcher den Chor auf die Bühne führt. Die strenge Ordnung erscheint hier aufgelöst; die Form des feierlichen Einzugsliedes pafst hier nicht, die antistrophische Form kann mit freien Bildungen vertauscht werden, der vollstimmige Gesang des Chores sich in einzelne Stimmen auflösen; mit den Bühnenpersonen werden meist kurze Reden gewechselt.[443])

440) So bei Aeschylus im Prometheus (nur ist der Chor hier nicht auf der Orchestra), bei Euripides in der Medea (wo zwei Schauspieler sich betheiligen), eigenthümlich im Ajas des Sophokles, wo nach der eigentlichen Parodos (eine Trias), welche durch Anapästen des Chores eröffnet war, anapästische ἀμοιβαῖα der Tekmessa und des Chores folgen; zum Schlusse singt der Chor wieder zwei Strophen, unterbrochen durch Anapästen der Tekmessa.

441) Vgl. Sophokles' Elektra und Euripides' Elektra (von Plut. Lys. c. 15 als Parodos bezeichnet).

442) So bei Sophokles im Oedipus auf Kolonos, bei Euripides im Orestes, etwas anderer Art bei Aeschylus in den Eumeniden, wo der Chor der Rachegöttinnen zuerst schlafend im delphischen Tempel dargestellt wird. Im Prometheus erscheint er mit Hülfe einer Maschine über der Bühne. Werthlos ist die Bemerkung Schol. Hephaest. 128: πάροδος καλεῖται ἡ πρώτη τῶν χορῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν εἴσοδος, welche auf die römische Zeit geht.

443) Bei der Parodos auf der Bühne haben die κομματικά ihre Stelle, wie im Oedipus auf Kolonos und im Orestes (hier ist überhaupt der Antheil des Chores auf das geringste Mafs beschränkt). Diese Einzugslieder haben eben viel Abweichendes; nur die Parodos im Prometheus gleicht einer gewöhnlichen Parodos; der Chor tritt nur deshalb zuerst gleich auf der Orchestra auf, weil die Okeaniden als Göttinnen mit Hülfe der Maschine eingeführt werden.

Die Bühne ist für die Schauspieler bestimmt; der Chor darf sie nur vorübergehend benutzen und vertauscht sie alsbald mit der Orchestra. Daher betrachtet man in diesem Falle das erste Lied, welches der Chor von seinem gewohnten Platze aus vorträgt, nicht unpassend als die Parodos der Tragödie.[444]) Der Chor kann aber auch zeitweilig während der Handlung abtreten; sein Wiedererscheinen nannte man Epiparodos.[445])

Das Auftreten des Chores wird in der Regel schicklich motivirt; entweder giebt der vorangehende Prolog, indem er das Erscheinen des Chores ankündigt, den nöthigen Aufschlufs, oder der Chor theilt selbst das mit, was zum richtigen Verständnifs der Situation erforderlich ist.[446]) Nur Euripides verfährt öfter mit einer gewissen Sorglosigkeit auch da, wo die Verhältnisse des Chores ein genaueres Motiviren verlangen. Das Einzugslied erinnert nicht selten an religiöse Gesänge, besonders Hymnen oder Processionslieder[447]); anderwärts zeigt es auch den Charakter eines Marschliedes oder eines

444) Plutarch an seni s. resp. ger. 3 bezeichnet daher das erste Stasimon des Oedipus auf Kolonos V. 668 als *πάροδος*, weil erst hier der Chor sich auf der Orchestra befindet. Doch wird dieser Sprachgebrauch nicht streng beobachtet; der Schol. Aristoph. Wespen 270 nennt das zweite Lied im Prometheus, wo der Chor die Orchestra betritt, V. 397 ein *στάσιμον*.

445) Pollux IV 108: *ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος.* So im Ajas des Sophokles, wo der Scholiast zu V. 813 bemerkt: *μετακινεῖται ἡ σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος, ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος, ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν.* Ebenso in der Alkestis des Euripides, s. Schol. 918, der sich auf den Ajas beruft, und in der Helena, wo der Chor V. 385 sich mit Helena entfernt und V. 515 wiedererscheint. Der Grammatiker Eukleides weicht auch hier von dem wohlbegründeten Sprachgebrauche ab, wenn er sagt: *ἐπιπάροδος δέ ἐστιν, ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνῆται τοῦ προτέρου παρελθόντος*, indem er im Hippolytus das Lied des Jägerchores (der als Nebenchor zu betrachten ist) als Parodos, das Einzugslied des eigentlichen Chores als Epiparodos und zugleich, weil es nicht den Charakter eines Marschliedes hat, als Stasimon bezeichnet. (S. A. 433.)

446) Schol. Aesch. Pers. Arg.: *παροδικά, ὅτε λέγει δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*, ähnlich Tzetzes *π. τραγ.* 35, wo er wahrscheinlich den Dionysius ausschreibt. Schol. Soph. Antig. 100: *ἐπεὶ καὶ τὰς προφάσεις τῆς εἰσόδου τῶν χορῶν πιθανὰς εἶναι δεῖ*, und ebendas. 155 die richtige Bemerkung, dafs der Dichter mit besonderer Kunst die nöthige Aufklärung für den Schlufs aufgespart habe.

447) Die Parodos im König Oedipus kann man mit einem Päan vergleichen.

Klagegesanges.[448]) Bei Aeschylus, wo der Chor niemals zur Bedeutungslosigkeit herabsinkt, ist das Einzugslied kein blofser Schmuck des Dramas, sondern erfüllt den Zweck, die Zuschauer auf die bevorstehenden Ereignisse vorzubereiten und ihr Gemüth in die rechte Stimmung zu versetzen, in wirksamster Weise. Besonders umfangreich, gewichtig, inhaltvoll ist die Parodos, wenn der Dichter dieselbe benutzt, um den Grundgedanken klar auszusprechen; anderwärts spart er dies für ein späteres Chorlied auf, wenn die Handlung an einem entscheidenden Punkte angelangt ist.[449])

Wie der Chor lebhaftes Interesse an der dramatischen Handlung nimmt, so begleitet er jeden Abschnitt mit seinem Urtheil, seinen Wünschen und Erwartungen. Obschon der Chor seine Ansicht auch den handelnden Personen gegenüber theils durch seinen Sprecher, theils durch seine Gesammtheit kund giebt, so tritt doch seine Thätigkeit vorzugsweise dann ein, wenn die Bühne momentan frei ist. Wie die Parodos den Uebergang vom Prolog zum ersten Auftritt vermittelt, so trägt auch der Chor am Schlusse jedes Auftrittes ein bald längeres, bald kürzeres Lied vor. Diese Chorlieder, wodurch die Abschnitte der dramatischen Handlung markirt werden, heifsen, eben zum Unterschiede von der Parodos, Stasima[450]), eben

448) So unter anderen die Parodos in den Choephoren, die eine Art *θρῆνος* (nicht *κόμμος*) ist.

449) So in den Eumeniden V. 490—565; auch im Prometheus findet sich das bedeutsamste Chorlied 526—560 in der Mitte der Tragödie, ebenso bei Sophokles in der Antigone V. 582—625.

450) Die Definition des Stasimons bei Aristoteles c. 12 p. 1452 B 23, wie sie oben A. 433 vermuthungsweise hergestellt wurde: *στάσιμον δὲ μέλος (ὅλου) χοροῦ τὸ (μεταξὺ δύο ἐπεισοδίων)* entspricht allen Anforderungen; denn das *στάσιμον* wird vom ganzen Chor vorgetragen (Aristoteles selbst sagt vorher von der Parodos und dem *στάσιμον*, sie wären *κοινὰ ἁπάντων*) und tritt da ein, wo die Handlung zu einem Ruhepunkte gelangt ist. Hier ist der schickliche Moment für die Betrachtungen des Chores, und zugleich wird Raum gewonnen für das, was inzwischen aufserhalb der Bühne vor sich geht. Die Definition des Chorliedes der Komödie *περὶ κωμῳδίας* X d 8 (der Verfasser benutzte ein vollständigeres Exemplar der Aristotelischen Schrift) *χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον, ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν*, fügt ein weiteres Merkmal hinzu; dadurch werden die kurzen Chorlieder innerhalb der Epeisodien, wie z. B. Aeschylus' Schutzfl. 418—437 ausgeschlossen. Dagegen *περὶ κωμῳδίας* IX a 30 *μέλος καλεῖται χοροῦ* ist lückenhaft; schon Tzetzes *περὶ κωμῳδίας* 13 hatte keinen besseren Text vor sich. — Weshalb diese Chorlieder den Namen *στάσιμα* führen, ist streitig. *Στάσιμον μέλος* bildet eigentlich den Gegensatz zu *μέλος*

weil der Chor jetzt seinen gewohnten Standort auf der Orchestra einnimmt, nicht aber, wie meist die alten Grammatiker berichten, weil er während des Vortrages unbeweglich dastand. In der alten

τρόχιμον, βάσιμον (Sophokles im Thamyras fr. 228 Di.: πρόποδα μέλεα· τὰ δ' ὅσα κλύομεν τρόχιμα βάσιμα χέρεσι πόδεσι, wo vielleicht π ρ ό π ο λ α zu lesen ist). Daher ist στάσιμον so viel als ruhig, gemessen. Aristoteles gebraucht es Probl. XIX 48 p. 922 B 14, Pol. IX 7 p. 1342 B 13, wo er von Melodien redet, als gleichbedeutend mit μεγαλοπρεπής, vgl. auch Athen. XIV 629 D. Allein auf den Charakter dieser Lieder, der höchst mannigfaltig war, darf man den Namen στάσιμον nicht beziehen, sondern sie heifsen στάσιμα im Gegensatz zur πάροδος, weil der Chor jetzt seinen gewohnten Standort auf der Orchestra einnimmt (στάσις, vgl. Photius τρίτος ἀριστεροῦ, Hesychius ὑποκόλπιον, Schol. Aristoph. Friede 733; dieser Ort war durch γραμμαί genau bezeichnet), während er bei der Parodos in die Orchestra einzieht, um zu dieser Stelle zu gelangen. Dem Wahren kommt ziemlich nahe Schol. Aesch. Pers. Einl.: τῶν χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, — τὰ δὲ στάσιμα, ὅτε ἵσταται (d. h. ὁ χορος, denn schwerlich war der Ausdruck στάσιμον mit dem Stillstehen der Handlung auf der Bühne in Verbindung gesetzt) καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος (die offenbare Lücke ist etwa durch ἔ λ ε ο ς κ α ὶ φ ό β ο ς auszufüllen), τὰ δὲ κομματικά, ὅτε λοιπὸν ἐν θρήνῳ γίνεται, eine Definition, die vielleicht auf Dionysius von Halikarnafs zurückgeht. Daran schliefst sich Tzetzes περὶ τραγῳδ. 48 ff. an, wonach das Stasimon der Protasis des Dramas angehört, während bei der Epitasis seine Stelle durch die ἐμμέλεια (Tzetzes 58 ff.) ersetzt ward. Allein nach der gewöhnlichen Auffassung der Grammatiker ist das στάσιμον deshalb so genannt, weil der Chor ruhig auf der Orchestra stand, Schol. Eurip. Phoen. 202: ὅταν ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος ἀνῆκον τῇ ὑποθέσει ἀκίνητος μένων, στάσιμον καλεῖται, ebenso Etym. unter στάσιμον: ὅταν ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθηταί τι μένων ἀκίνητος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀν(ῆκον), εἰκότως ἂν στάσιμον λέγοιτο. Aehnlich ebendas. προσῴδιον wird στάσιμα μέλη erklärt, jedoch ohne bestimmte Beziehung auf das Drama, Schol. Aristoph. Frösche 1281 (irrthümlich mit dem dort gebrauchten Ausdruck στάσις μελῶν in Verbindung gebracht, wodurch Neuere sich haben irre leiten lassen), Suidas II 2, 886 (wo man den Zusatz ἢ στάσιμον τὸ ταραχῶδες ganz absondern mufs). Die Erklärung in den Excerpten aus Eukleides: στάσιμος δὲ ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον (lies σ τ ά σ ι μ ο ς δ έ, ὅ τ α ν ἄ ρ χ η τ α ι λ έ γ ε ι ν σ τ ά ς τ ι μ έ λ ο ς), von Tzetzes mehrmals wiederholt, würde kaum Erwähnung verdienen, da sie mit der traditionellen Auffassung stimmt, wenn er nicht eben davon ausgehend den Begriff der Parodos anders zu fassen versucht und deshalb das Einzugslied im Hippolytus für ein Stasimon erklärt hätte. Die Vorstellung der alten Grammatiker, welche die Orchestik vom Stasimon so gut wie ganz ausschliefsen, ist hervorgerufen durch die Klagen der Komiker über den Verfall der Tanzkunst in der Tragödie (der Komiker Plato bei Athen. XIV 628 E sagt von den tragischen Chören seiner Zeit: νῦν δ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται); vor allem aber wurden sie in dieser Ansicht bestärkt, weil in der römischen Zeit der Tanz bei Aufführung der Tragödie vollständig wegfiel.

Tragödie begleiten orchestische Bewegungen nach Maſsgabe des Inhaltes bald lebhafter, bald mehr gemessen ein jedes Chorlied; die jüngere Tragödie ermäſsigt dieses Element[451]), hat jedoch niemals darauf verzichtet. So findet sich in der Regel an schicklicher Stelle in jenem Drama wenigstens ein Stasimon, welches vorzugsweise mannigfaltige Tanzfiguren, sowie lebhafte Mimik erheischt[452]) und öfter unwillkürlich an die rauschende Lust der Dionysischen Festfeier erinnert, wie in den Trachinierinnen des Sophokles, nachdem die freudige Kunde von der bevorstehenden Heimkehr des Herakles angelangt ist.[453]) Sophokles pflegt ein solches heiteres, leichtes Lied mit entsprechenden Tanzweisen öfter unmittelbar vor der Katastrophe einzulegen.[454]) Während der Zuschauer schon den traurigen Aus-

451) Cheironomie und Mimik mochten hier mehr und mehr die eigentlichen Tanzweisen ersetzen oder doch die Bewegung bedeutend ermäſsigen (Athen. XIV 629 D, wo er den Charakter der Tanzweisen schildert, verbindet *στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα καὶ τὴν ὄρχησιν ἁπλουστέραν ἔχοντα*); vielleicht ward auch die musikalische Begleitung entsprechend modificirt, indem besonders bei diesen Stasima Citherspiel zur Flöte hinzutrat. Wenn in einem Stasimon die Epodenform vorkommt, war wohl auch ein Umzug um die Thymele damit verbunden.

452) Den Grammatikern ist dies nicht entgangen; daher unterschieden sie vom *στάσιμον* entsprechend der ihnen geläufigen Vorstellung die *ἐμμέλεια*, d. h. nicht den tragischen Tanz, sondern eine Gesangspartie des Chores, wo dieser Tanz vorzugsweise in Anwendung kam, Pollux IV 53: *τραγῳδία, πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομματικά, ἔξοδος.* Dieselben lyrischen Partien der Tragödie zählt Tzetzes auf 30 ff., wo er wahrscheinlich Excerpte aus Dionysius verarbeitet: die *ἐμμέλεια* hat ihre Stelle *ἤδη προκοπτούσης τῆς τραγῳδίας*, darauf folgt V. 59 f. der *κομμός* (*ἀκμὴν πρὸς αὐτὴν ἠρμένην τραγῳδίας*). Eukleides lehrt dasselbe; nur gebraucht er daher den Ausdruck *ὑπόρχημα, ἐπὰν ὁ χορηγὸς ᾠδαρχῇ* (die Handschriften *ὠδαρχεῖν*), *λέγεται*, und fügt hinzu, daſs der *τρ'πος ὑπορχηματικός* sich eigentlich mehr für das Satyrdrama als die Tragödie eigne: wenn er dabei besonders die Thätigkeit des Koryphäus hervorhebt, so liegt wohl eine alte Ueberlieferung zu Grunde.

453) Sophokles Trachin. 205, wozu der Scholiast bemerkt: *τὸ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.* Die Bemerkung ist richtig; denn das Lied ist mitten in die Scene eingelegt, wird auf ausdrückliches Geheiſs der Deianeira vorgetragen, dient also nicht, wie das Stasimon, zum Abschluſs des Epeisodions; aber dem Scholiasten mochte die traditionelle Auffassung des Stasimons vorschweben. (S. A. 542.)

454) So in der Antigone 1115, Ajas 693, König Oedipus 1086, während bei Euripides der freudige Triumphgesang des Chores, wenn das Strafgericht den Frevler ereilt hat, mit lebhaften Tanzweisen begleitet wird, wie in der Elektra 859, im rasenden Herakles 763, in den Bacchen 1153.

gang voraussieht, giebt sich der Chor freudigen Hoffnungen hin, ohne in seiner Kurzsichtigkeit das drohende Unheil zu ahnen, und eben durch diesen schroffen Gegensatz wird die tragische Wirkung verstärkt.

Der Inhalt der Stasima ist so mannigfaltig, wie die wechselvollen Geschicke der Menschen, welche die Tragödie darstellt.[455]) Doch ward die Forderung, dafs die Betrachtungen des Chores sich jedes Mal an die Situation anschliefsen müssen, zwar in der Theorie alle Zeit als wohlbegründet anerkannt[456]), aber in der Praxis später nicht selten vernachlässigt.[457])

Die alte Tragödie, in der das lyrische Element vorwaltet und dem Chore ein hervorragender Antheil an der Handlung zufiel, schlofs wohl in der Regel mit einer ausgeführten melischen Partie ab. Auch Aeschylus hat dies noch öfter beobachtet. Die Schutzflehenden und die Eumeniden enden mit Chorliedern, die Sieben vor Theben und die Perser mit einem Kommos. Bühnengesänge und Kommos sind auch der jüngeren Tragödie im letzten Akte nicht unbekannt, aber ein eigentliches Chorlied kommt nicht mehr vor; nur der Koryphäus pflegt regelmäfsig ein Paar Verse zum Schlusse des Dramas zu sprechen.

Aufserdem werden öfter mitten in einem Epeisodion kürzere Lieder des Chores, die zuweilen nur aus ein Paar Versen bestehen, an passender Stelle eingeflochten. Besonders die ältere Tragödie, wo das Verhältnifs zwischen dem Chore und den handelnden Personen ein viel engeres ist, macht davon ausgedehnten Gebrauch.[458])

Auch die ältere Tragödie läfst die handelnden Personen ihre Bühnengesänge.

455) Wenn Pollux IV 53 nach *ἔξοδος* noch hinzufügt *εὐκτικά, ἐμβατήρια*, und dies sich auch auf die Tragödie bezieht (was jedoch nicht sicher ist), so fügte er zu den nothwendigen Theilen noch beispielsweise andere hinzu, welche öfter in einer Tragödie vorkommen; und in der That hat das Stasimon sehr häufig den Charakter eines Gebetes oder hymnenartigen Liedes, während es anderwärts dem Marschliede gleicht.

456) Daher die Grammatiker das Stasimon als ein *μέλος ἀνῆκον πρὸς τὴν ὑπόθεσιν* definiren.

457) Vergl. Aristot. Poet. c. 18 p. 1456 A 29 über die sogenannten *ἐμβόλιμα* bei Agathon, dem Euripides und die jüngere Tragödie sich willig anschlofs.

458) So bei Aeschylus in der Hauptscene der Sieben, wo jeder Abschnitt des Zwiegespräches zwischen Eteokles und dem Boten durch ein kurzes Lied des Chores markirt wird.

Gefühle in lyrischer Form aussprechen, aber nur unter Betheiligung des Chores.[459]) Hier empfiehlt die enge Beziehung zwischen Schauspieler und Choreuten die gleichmäfsige Durchführung des melischen Vortrags. Dagegen Monodien sowie Wechselgesänge der Schauspieler sind der ersten Periode noch unbekannt; wir treffen sie zuerst im Prometheus des Aeschylus.[460]) Indem durch Sophokles der Umfang der Chorgesänge immer mehr beschränkt ward, lag es nahe, den handelnden Personen einen selbständigen Antheil an dem lyrischen Elemente zuzuweisen, um so dem melischen Vortrage sein gebührendes Recht in der Tragödie zu sichern. Die Bühnengesänge, von unscheinbaren Anfängen ausgehend, gewinnen auf Kosten des Chorliedes eine immer gröfsere Bedeutung. Hier findet der Schauspieler die beste Gelegenheit, seine Virtuosität als Sänger und pathetischer Darsteller zu bethätigen. Daher ward auch in den melischen Partien, wo Schauspieler und Chor zusammenwirken, der Antheil des letzteren oft auf das knappeste Mafs beschränkt.[461])

Klagelieder. Die Bühnengesänge berühren sich ganz nahe mit dem sogenannten Kommos.[462]) Der Kommos ist eigentlich die Todtenklage,

459) Die Form dieser *ἀμοιβαῖα* ist sehr mannigfaltig. In den Sieben des Aeschylus 203 wechselt der melische Vortrag des Chores mit iambischen Trimetern des Eteokles ab, später geht auch der Chor zum Trimeter, also zum reinen Dialog über; in den Eumeniden und im Prometheus stehen anapästische Perikopen der handelnden Personen den gesungenen Strophen des Chores gegenüber; im Agamemnon 1073 sind die prophetischen Reden, die Kassandras Munde entströmen, in melische Form gefafst, der Chor spricht dazwischen iambische Trimeter, geht aber dann ebenfalls zum Lyrischen über. In Sophokles' Elektra 1232 ff. stehen den melischen Versen der Elektra die Trimeter des Bruders gegenüber. Durchgeführt ist die melische Form für alle Theilnehmer der *ἀμοιβαῖα* in dem Trauergesange der Choephoren 315 (Orestes, Elektra, der Chor), in den Schutzflehenden 836 (Wortwechsel zwischen Herold und Chor), in der Schlufsscene der Perser 921 (Kommos zwischen Xerxes und dem Chore).

460) Der Monolog des Prometheus 88 ff. zeigt gleichsam die ersten schüchternen Anfänge in den Klagen der Io; ebendas. 561 ff. tritt uns das Melische vollständig ausgebildet entgegen. Der Klaggesang der Schwestern am Schlufs der Sieben, wo der Chor nur ein Paar Mal einfällt, ist von anderer Hand hinzugefügt.

461) Die Dichter nahmen eben auf die Wünsche der Schauspieler Rücksicht; auch mochte es später nicht leicht sein, unter den Choreuten vollkommen durchgebildete Sänger zu finden.

462) *Κομμός*. Aeschylus Choeph. 423 *ἔκοψα κομμὸν Ἄριον*. So wird das Wort gewöhnlich nach der Analogie betont, bei Aristoteles *κόμμος* (daher

wo nach uralter Sitte das tieferregte Gemüth durch äufsere Zeichen wilden, leidenschaftlichen Schmerzes, wie durch Worte seine Empfindungen kund gab. Bei diesem Anlasse bricht der natürliche poetische Trieb unmittelbar im Volke hervor. Nachdem jener Brauch aus dem Leben verbannt war, lebt er wenigstens im Reiche der Kunst auf dem Theater noch fort und verfehlt nicht, leicht eine ergreifende Wirkung auszuüben. Die Todtenklage ist ein charakteristisches Merkmal der alten Tragödie und hat gewöhnlich ihre Stelle am Schlusse des Dramas.[463]) In der jüngeren Tragödie ist der Kommos mehr ein schmerzlich-wehmüthiger Klagegesang[464]), dann überhaupt ein leidenschaftlich erregtes Lied und daher auf keine bestimmte Stelle beschränkt.[465])

Der Kommos unterscheidet sich sehr bestimmt von den anderen Chorliedern. Während die Stasima, welche die einzelnen Epeisodien trennen, nur die Handlung begleiten, die Empfindungen und Gedanken aussprechen, welche die Vorgänge auf der Bühne hervorrufen, greift der Kommos in die Handlung selbst ein und bildet so, mag er nun die Handlung zum Abschlufs bringen oder bald fördernd und anregend, bald hemmend einwirken, immer ein mehr oder minder wesentliches Moment der Entwicklung. Die Lyrik dieser Gesänge ist durchaus dramatisch; daher wirken hier Chor und Schauspieler zusammen.[466]) Aber der Chor betheiligt sich in der Regel

wohl auch der mehrfach vorkommende Schreibfehler *κᾶμος*); vielleicht ward der Accent variirt, wenn das Wort in technischem Sinne von einer melischen Partie der Tragödie gebraucht ward.

463) Vgl. Plato Pol. X 605 C f.: *Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδιοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ᾄδοντάς τε καὶ κοπτομένους.*

464) Daher vertauscht man auch den Ausdruck *κομμός* mit *θρῆνος*, Schol. Aesch. Pers. 1: *τὰ δὲ κομματικά, ὅτε λοιπὸν* (d. h. der Schlufs des Dramas) *ἐν θρήνῳ* (oder *ἐν θρηνῳδίᾳ*) *γίνεται.* Tzetzes *π. τραγ.* 66 unterscheidet, wohl nach Dionysius: *κομμὸς δὲ θρήνου πενθικώτερον πλέον· ὁ θρῆνος δ' ἐστὶν ἠρεμέστερον μέλος* (nicht *μέρος*).

465) Stücke mit tragischem Ausgang haben einen solchen kommatischen Gesang meist in Verbindung mit der Katastrophe, aber unter Umständen kann derselbe an jeder anderen Stelle eingeflochten werden.

466) Nur in den Sieben des Aeschylus stimmt der Chor allein (wenigstens nach der ursprünglichen Fassung) die Todtenklage an; in der alten Tragödie mag dies häufiger vorgekommen sein. Sonst gilt die Vorschrift des Aristoteles Poet. c. 12 p. 1452 B 24: *κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.* Tzetzes *π. τραγ.* 65: *ὁ κομμὸς τοῦ χοροῦ . . . ὑποκριταῖς ἦν ὡς πολὺ συνηγμένος.*

nicht in seiner Gesammtheit[467]), sondern löst sich in Gruppen auf, oder es werden einzelne Stimmen laut, um den Widerstreit der Ansichten recht anschaulich zu machen. Die Vorgänge auf der Bühne wirken so mächtig auf den Chor, dafs er seine ruhige Haltung aufgiebt und von der Leidenschaft der handelnden Personen mit fortgerissen wird. Diese Erregung giebt sich auch in der Form kund. Die Rede hat meist etwas Abgebrochenes, das Lied zerlegt sich in kurze Glieder.[468]) Die ältere Tragödie bewährt ihren Sinn für Mafs, indem sie auch in solchen Partien die antistrophische Gliederung festzuhalten pflegt. Gerade hier wird vorzugsweise von künstlicher Verflechtung Gebrauch gemacht und so die leidenschaftliche Bewegung, der Sturm der Gefühle, das Schwanken der Entschlüsse, einem bestimmten Gesetz unterworfen. Die jüngere Tragödie erlaubt sich diese Klagelieder ebenso frei zu behandeln, wie die Bühnengesänge. Hier werden gleich anfangs neben der antistrophischen Form freiere Bildungen zugelassen; später ist diese Weise vorherrschend.[469]) In den Bühnengesängen bedient man sich zunächst hauptsächlich des dochmischen Versmafses, welches hier, wo das ganze Pathos der Leidenschaft hervorbricht, besonders angemessen ist. Die jüngere Tragödie strebt nach gröfserer Abwechslung und verwendet mehrfach auch andere Versarten, wie freie Anapästen, Daktylen, oder verbindet verschiedenartige Formen, wie Iamben und Trochäen, mit einander. Der aufregende Charakter der Monodien bei Euripides giebt sich besonders in den gehäuften Auflösungen und Zusammenziehungen, sowie in dem öfteren Rhythmenwechsel kund.[470])

Verhältnifs der Chorlieder zum Dialog.

Das Verhältnifs der Chorlieder zu den dialogischen Partien ist sehr verschieden. Im Allgemeinen haben die Gesänge der älteren Tragödie einen bedeutenden Umfang, machen den Eindruck des

467) Aristoteles Poet. c. 12 p. 1452 B 18: *ἴδια δὲ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κόμμοι.*

468) *Κομματικά*, daher auch Pollux IV 53 und Schol. Aesch. Pers. diesen Ausdruck geradezu für *κομμός* gebrauchen. Es ist ein Mifsbrauch, wenn die Neueren alle *ἀμοιβαῖα* des Chores und der Bühnenpersonen *κομματικά* nennen. Eukleides unterscheidet mit Recht die *ἀμοιβαῖα*; nur ist die Definition in dem Auszuge: *ἀμοιβαῖον δέ ἐστι τὸ πρὸ(ς) λόγον ἐξ ἀμοιβῆς λεγόμενον* unpassend, weil dies die Vorstellung erweckt, als wären die Fälle gemeint, wo der Chor mit den Bühnenpersonen Trimeter wechselt.

469) Besonders bei Euripides, weniger bei Sophokles.

470) In den Monodien dieses Dichters glaubte man vor allem die Beihülfe des Musikers Kephisophon zu erkennen, s. Aristoph. Frösche 944.

Massenhaften, wie bei Aeschylus, obwohl bereits dieser Dichter das lyrische Element mehr und mehr beschränkte. Die Chorlieder des Sophokles und Euripides werden immer kürzer, aber selbst die Dramen desselben Dichters, sogar gleichzeitige Arbeiten zeigen nicht unerhebliche Differenzen. In den Schutzflehenden des Aeschylus nehmen die Gesänge des Chores mehr als die Hälfte des Stückes für sich in Anspruch.[471]) In den Persern und den Sieben halten sich das Lyrische und Dramatische vollständig das Gleichgewicht, während in der Orestie der Chor sich durchschnittlich mit dem dritten Theile begnügt; nur im Agamemnon ist dem Lyrischen ein gröfserer Raum vergönnt. Im Prometheus wird der Antheil des Chores noch mehr beschränkt.[472]) Bei Sophokles ist in der Antigone (aufgeführt Ol. 84, 3) das Verhältnifs wie 1 : 2, im Ajas und in der letzten Arbeit des Dichters, im Oedipus auf Kolonos, wie 1 : $2^1/_2$, im König Oedipus, in der Elektra und den Trachinierinnen wie 1 : 3, im Philoktet (Ol. 92, 3 gedichtet) wie 1 : 4. Bei Euripides nimmt schon in den älteren Stücken, in der Alkestis und dem Hippolytus, das Lyrische nur etwas mehr als ein Fünftel in Anspruch, in der Medea ist es noch mehr reducirt; dagegen zeigen die späteren Arbeiten, wo die Bühnengesänge häufiger und umfangreicher werden, wieder eine Zunahme.[473])

Der Umfang der älteren Stücke scheint im Allgemeinen geringer gewesen zu sein, aber ihre Aufführung nahm mindestens ebenso viel Zeit in Anspruch, als eine Tragödie des Sophokles oder Euripides, da der Vortrag der ausgedehnten melischen Partien ein weit gröfseres Zeitmafs erforderte. Daher konnte man, als das dramatische Element sich reicher entwickelte und die lyrischen Stellen verkürzt wurden, unbedenklich dem Stück eine gröfsere Länge geben.[474]) Ein be- Umfang der Dramen.

471) Es erklärt sich dies aus der Stellung des Chores in diesem Drama zur Genüge.

472) Hier kommen auf den Chor etwa 150 Verse, dafür aber finden sich auch bereits hier Bühnengesänge. Der Prometheus steht eben mit den Dramen des Sophokles und Euripides auf gleicher Stufe. Trimeter des Chores, in den älteren Stücken des Aeschylus nur selten gebraucht, kommen im Prometheus häufig vor; auch die Orestie zeigt schon eine Zunahme.

473) In den Phönissen kommen von 1765 Versen etwa 500 auf Chor und Bühnengesänge.

474) Der Tragiker Aristarch mag an dieser Veränderung einen gewissen Antheil gehabt haben, wie Suidas I 1, 718 andeutet.

stimmtes Mafs für das einzelne Drama war nicht vorgeschrieben, die uns erhaltenen Tragödien ergeben sehr verschiedene Zahlenverhältnisse, wohl aber brachte es die Einrichtung des tragischen Wettkampfes mit sich, dafs für jede Tetralogie die Länge der Zeit bestimmt war, welche der Dichter nicht beliebig überschreiten durfte.[475])

Eintheilung in Akte. Die römischen Komiker theilen, wie die noch erhaltenen Dramen des Plautus und Terenz beweisen, ihre Stücke regelmäfsig in fünf Akte ab; dieselbe Gliederung war in der römischen Tragödie üblich. Horaz empfiehlt sie als unbedingte Norm.[476]) Dafs die römischen Dramatiker, die das Formelle der Kunst lediglich den Griechen verdankten, keine selbständige Neuerung eingeführt haben, ist gewifs.[477]) Menander und die anderen Dichter der neueren attischen Komödie befolgten denselben Gebrauch[478]), und wir dürfen wohl annehmen, dafs die Fünfzahl der Akte bereits in der mittleren Komödie, sowie bei den jüngeren Tragikern seit Euripides Geltung hatte, ist doch die griechische Tragödie stets um einen Schritt dem Lustspiele voraus. Die Theorie der dramatischen Dichtung war aber damals schon vollkommen ausgebildet; man arbeitet allgemein nach einem fertigen Schema.[479])

475) Innerhalb dieser Grenzen war dem Dichter freie Bewegung gestattet: in der Orestie kommen auf das erste Drama nahezu 1700 Verse, während die beiden anderen Tragödien noch nicht 1100 Verse umfassen. Das Satyrdrama war wohl in der Regel kürzer als eine Tragödie, wenn der Kyklops des Euripides und der Agen, der δραμάτιον genannt wird (Athen. XIII 586 D. XIII 595 E), einen Schlufs auf andere Dichtungen dieser Art gestatten.

476) Horaz Ars Poet. 189. Wenn Cicero ad Quintum fr. I 1, 46 den dritten Akt als den letzten bezeichnet (*ut hic tertius annus imperii tui tanquam tertius actus perfectissimus et ornatissimus fuisse videatur*), so meint er wohl die dreifache Gliederung der dramatischen Handlung (πρότασις, ἐπίτασις, καταστροφή), obwohl es nicht unmöglich ist, dafs die römischen Dramatiker sich zuweilen mit drei Akten begnügten.

477) Donat zu den Adelphen des Terenz verlangt für die Komödie *quinque actus choris divisos a Graecis poetis.* Euanthius legt diese Einrichtung sogar der alten Komödie bei: *Comoedia vetus ab initio chorus fuit paulatimque (aucto) personarum numero in quinque actus processit.*

478) Andronikus περὶ κωμῳδίας X sagt von der neueren Komödie, als deren Hauptvertreter er den Menander, bei den Römern Plautus und Terenz bezeichnet: χρῆται δὲ προτάσει καὶ ἐπιτάσει καὶ καταστροφῇ ὁ Τερέντιος καὶ εἰς πέντε σκηνὰς διαιρεῖ τὸ δρᾶμα (denn so ist die Stelle zu verbessern). Σκηναί ist offenbar der bei den Griechen übliche Ausdruck entsprechend dem lateinischen actus (von Festus 17 als *certa spatia canticorum* definirt).

479) Wie Antiphanes in der Ποίησις (Athen. VI 222 A) beweist.

Indem der Chor völlig verschwindet oder doch seine frühere Bedeutung einbüfst, war dies von entschiedenem Einflusse auf die Gestalt des Dramas. Das ältere Drama, wo der Chor beständig auf der Orchestra verweilt, und wenn die Schauspieler abtreten, die Zwischenzeit bis zu ihrem Wiedererscheinen mit seinen Gesängen ausfüllt, kennt eigentlich keine Unterbrechung der Handlung; denn auch die Chorlieder haben stets eine gewisse Beziehung darauf. Eine Gliederung in Akte, wo die Handlung in den Pausen gleichsam stillsteht, ist früher der Tragödie und Komödie fremd; sie kommt erst auf, seitdem man die Chorlieder beseitigt oder durch Musikstücke ersetzt. Dabei galt wohl als Regel, dafs der Akt jedes Mal da abschliefst, wo die Bühne von den handelnden Personen gänzlich verlassen war. Für die römischen Lustspieldichter ist freilich dieses Gesetz nicht mafsgebend[480]), und auch die Griechen mögen zuweilen sich dieser Fessel entledigt haben.

Auf dem römischen Theater ward die Bühne zwischen den Akten durch einen Vorhang den Blicken der Zuschauer entzogen; auch dieser Brauch ist von den Griechen entlehnt. Wir können freilich in Athen den Theatervorhang nicht vor Ol. 118, 2 nachweisen[481]), aber die Sitte ist natürlich weit älter. In der eigentlichen Blüthezeit der dramatischen Poesie lag dagegen die Bühne stets offen vor den Augen des Publikums, waren doch nicht selten die Schauspieler auch während des Chorgesanges gegenwärtig.[482])

480) Besonders Terenz hat dies Gesetz nicht beobachtet, daher auch Donat wiederholt darüber klagt, es sei schwierig, ein Stück dieses Dichters nach Akten abzutheilen; dieselbe Bemerkung macht Euanthius. Es hängt dies wohl zum Theil mit der Art zusammen, wie Terenz das griechische Original bearbeitete, indem er einzelne Scenen aus einem anderen Stücke einflocht; daher rührt auch wohl die bedeutende Zahl der handelnden Personen in den meisten Komödien des Terenz.

481) Als Demetrius Poliorketes als Sieger in Athen einzog und man ihm zu Ehren die *Διονύσια* in *Δημήτρια* verwandelte, war er, wie Duris bei Athen. XII 536 A berichtet, auf dem Theatervorhang als Herr der Welt abgemalt (*γιγνομένων δὲ τῶν Δημητρίων Ἀθήνησιν ἐγράφετο ἐπὶ τοῦ προσκηνίου ἐπὶ τῆς οἰκουμένης ὀχούμενος*). *Προσκήνιον*, früher die Dekoration der Scenenwand, bezeichnet ganz passend einen solchen Vorhang.

482) So ist Prometheus bei Aeschylus im ganzen Stücke auf der Bühne. in den Eumeniden ist das letzte Stasimon ein Wechselgesang zwischen Athene und dem Chore.

Durch die neue Einrichtung wurde nicht nur der Wechsel der Dekorationen erleichtert, sondern auch eine freiere Behandlung der Zeit und des Ortes ermöglicht, obwohl man von dieser Vergünstigung auch jetzt nur mäfsigen Gebrauch gemacht zu haben scheint, indem man an der hergebrachten Ueberlieferung festhielt.

Der Verlauf der dramatischen Handlung zerlegt sich naturgemäfs in gewisse Abschnitte. Auch die Epeisodien des älteren Dramas enthalten immer eine Begebenheit, einen wesentlichen Moment der Fabel, und die Ruhepunkte, welche die bewegte Handlung erheischt, gaben dem Chore Gelegenheit, die Handlung mit seinen Betrachtungen zu begleiten. Aber dieser Wechsel der Epeisodien und Chorlieder ist an keine unabänderliche Regel gebunden; man bewegt sich mit einer gewissen Freiheit.[483]) Bei Aeschylus finden wir regelmäfsig vier Chorlieder; daher zerfällt jedes Drama in fünf oder, wo der Prolog fehlt, in vier gröfsere Abschnitte.[484]) Sophokles hat sich zwar an die Weise seines Vorgängers angeschlossen, bewegt sich

483) Dafs die alten Grammatiker die Gliederung des Dramas der klassischen Zeit beobachteten, ist nicht zweifelhaft. Der Biograph des Aeschylus sagt: *ἐν μὲν γὰρ τῇ Νιόβῃ (Νιόβη) ἕως τρίτου μέρους ἐπικαθημένη τῷ τάφῳ τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμμένη*, d. h. nachdem das zweite Chorlied gesungen ist, in der Mitte des Stückes. Ganz dasselbe meint Aristoph. Ran. 923, wo er sagt, bei Aeschylus schweigen die handelnden Personen wie die trauernde Niobe oder Achilles ungebührlich lange Zeit, während der Chor seine endlosen Lieder singt, bis sie endlich, nachdem das Drama zur Mitte gelangt ist (*ἐπειδὴ τὸ δρᾶμα ἤδη μεσοίη*), dieses Stillschweigen brechen. In den jüngeren Abschriften der Biographie hat man daraus *ἕως τρίτης ἡμέρας* gemacht, eine unverständige Aenderung; denn ein dreitägiges Schweigen liefs sich wohl in einem Berichte erwähnen, aber nicht auf der Bühne darstellen. Der Komiker Macho in Alexandria führte den Grammatiker Aristophanes in das Verständnifs dieser Gliederung im Lustspiele ein, Athen. VI 241 F (*διδάσκαλος γενόμενος τῶν κατὰ κωμῳδίαν μερῶν Ἀριστοφάνους τοῦ γραμματικοῦ*, von der neueren Kritik mit Unrecht angefochten). Auch Vitruv praef. V § 4 sagt: *Graeci quoque poetae comici* (wohl verschrieben statt *scenici*) *interponentes e choro canticum diviserunt spatia fabularum; ita partes cubica ratione facientes, intercapedinibus levant actorum pronuntiationes.* Was Vitruv von der *cubica ratio* bemerkt, die er mit der Beobachtung bestimmter Zahlenverhältnisse in der Poesie der Pythagoreer zusammenstellt, ist offenbar eine künstliche Speculation Späterer, die möglicher Weise auch Verrius Flaccus berührt hat (im Festus ed. O. Müller S. 17 *actus ... certa spatia canticorum*); vielleicht hatte Varro darüber genauer gehandelt.

484) Der Verfasser des Rhesus hält sich nicht an dieses Schema.

jedoch nicht immer in diesen eng umschriebenen Schranken; in der Antigone tritt entsprechend der reichen und bewegten Handlung die Siebenzahl an die Stelle der Fünfzahl, auch in den Trachinierinnen kommt man mit der gewöhnlichen Gliederung nicht aus. Bei Euripides ist die fünffache Gliederung gleichfalls Norm[485]), aber wo die Fülle der Begebenheiten, die Verwicklung der Fabel es nöthig macht, geht der Dichter darüber hinaus.[486]) Wenn innerhalb des Epeisodions eine neue Person auftritt, so zerfällt dasselbe wieder in kleinere Abschnitte. Aeschylus hat in den älteren Dramen und im Prometheus gemäfs der Einfachheit seiner Poesie immer nur einmal ein Epeisodion in zwei Auftritte zerlegt; nur die Orestie zeigt bereits eine reichere Gliederung. Bei Sophokles und Euripides sind Epeisodien von zwei, drei und noch mehr Auftritten ganz gewöhnlich und wiederholen sich öfter in demselben Stücke. Es ist begreiflich, dafs besonders in dem letzten Abschnitte, wo die Entwicklung auf die Entscheidung hindrängt, immer neue Personen auf der Bühne erscheinen und die Auftritte sich häufen. Schon die Exodos im Agamemnon des Aeschylus liefert dafür den Beweis. Auch werden in den Epeisodien zuweilen kürzere Lieder des Chores, die man nicht mit dem Stasimon verwechseln darf, eingelegt, wo der Dichter einen Ruhepunkt für angemessen hielt. Es ist übrigens nicht immer leicht, die richtige Gliederung festzustellen; z. B. könnte es auf den ersten Anblick scheinen, als wenn der Philoktet des Sophokles nur aus drei oder höchstens vier gröfseren Abschnitten bestände; allein auch diese Tragödie hält an der normalen Fünfzahl fest.[487])

Die ältere Komödie stimmt im Wesentlichen mit der Tragödie überein, und zwar erinnern die beiden letzten Lustspiele des Aristophanes schon ganz an die Weise der neueren Komödie, wie wir sie aus den Bearbeitungen der römischen Bühnendichter kennen;

485) Auch in der Elektra des Euripides sind deutlich fünf, nicht vier Abschnitte zu unterscheiden; der Chorgesang V. 1147 ff. bildet den Uebergang zum Exodos.

486) In den Phönissen haben wir sechs Abschnitte, ebenso in anderen Tragödien.

487) Hier vertritt die umfangreiche lyrische Partie 1080 ff., welche zwischen dem Philoktet und dem Chore vertheilt ist, die Stelle des Stasimons, und dann folgt die Exodos.

nur zerfallen die Ekklesiazusen und der Plutus nicht in fünf, sondern in sechs Akte.[488])

Epeisodien. Dafs der Schauspieler erst, nachdem der Chor das Drama eingeleitet hatte, auftrat, zeigt auch der Ausdruck Epeisodion, womit man jeden gröfseren Abschnitt der dramatischen Handlung bezeichnet[489]), der nach beiden Seiten hin von Gesängen des Chores eingefafst ist. Die Rede des Schauspielers ist anfangs nichts Anderes als ein Zwischenspiel, welches die Pausen der Chorlieder ausfüllt.

488) In den Ekklesiazusen geht der erste Akt mit dem dazu gehörenden Chorliede von V. 1—311, der zweite gleichfalls mit seinem Chorliede von 311—503, der dritte von 504—729 (hier ist das fehlende Chorlied durch *ΧΟΡΟΥ* bezeichnet), der vierte Akt von 730—876 (hier steht wieder *ΧΟΡΟΥ*), der fünfte Akt von 877—1111 (*ΧΟΡΟΥ*); den sechsten Akt bildet die kurze Exodos von 1112—1182. Aehnlich im Plutus, Akt I V. 1—321, Akt II V. 322—626, Akt III V. 627—801, Akt IV V. 802—958, Akt V V. 959—1096, Akt VI V. 1097—1208. Hier fehlen die Chorlieder durchgehends, und am Schlufs des fünften Aktes vermifst man sogar das sonst beigeschriebene *ΧΟΡΟΥ*; dagegen findet sich diese Parepigraphe mitten im dritten Akte nach V. 770, wo augenblicklich die Bühne verlassen ist und eine neue Scene beginnt, daher eigentlich hier ein kurzes Chorlied einzufügen war, um die Pause auszufüllen; im Plutus mufste eben die Musik die Stelle des fehlenden Liedes ersetzen. Die Regel, dafs, wenn die Bühne ganz frei ist, ein neuer Akt anhebt, erlitt wohl auch bei den griechischen Dramatikern manche Beschränkung.

489) Zunächst nannte man wohl die erste Rede, welche unmittelbar auf die Parodos des Chores folgte, später jeden Abschnitt mit Ausnahme des letzten, der seinen besonderen Namen hatte, *ἐπεισόδιον*. *Εἰσόδιον* im Sinne des später üblichen *πάροδος* kennt Marius Vict. II 11, 7, VI p. 99 K.: *hoc metro veteres satyricos choros modulabantur, quod Graeci εἰσόδιον ab ingressu chori satyrici appellabant metrumque ipsum εἰσόδιον dixerunt.* Das Satyrspiel enthält die ersten Anfänge der dramatischen Poesie. Anapästen wurden auch in der älteren Tragödie im Eingange verwendet; das Satyrdrama mag besonders freie aufgelöste Anapästen, von denen der Grammatiker handelt, hier gebraucht haben. *Εἴσοδος* ist der eigentliche Ausdruck vom Auftreten des Chores (daher heifsen auch so die für den Chor bestimmten Zugänge zur Orchestra); *ἐπεισόδιον* ist also die darauf folgende Rede des Schauspielers, ursprünglich eine Art *πάρεργον*. Mit der Definition des Aristoteles Poet. c. 12 p. 1452 B 20: *ἐπεισόδιον μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν* stimmt *περὶ κωμῳδίας* X d 8 (vita Aristoph. 16): *ἐπεισόδιόν ἐστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν*, was Tzetzes sowohl bei der Komödie als auch der Tragödie durch *λόγος μεταξὺ πλὴν μελῶν χορῶν δύο* ausdrückt. Wenn Pollux IV 108 *ἐπεισόδιον ἐν δράμασι πρᾶγμα πράγματι συναπτόμενον* sagt, so pafst dies nur auf die jüngere Komödie, die keinen Chor mehr besitzt; hier ist *πρᾶγμα* soviel als Akt. *Διπλοῦν ἐπεισόδιον* nennt der Schol. Soph. Phil. 1218, wenn zwei Personen auftreten.

Aber bald macht das dramatische Element sein Recht geltend und beansprucht einen gröfseren Raum; so wird der Gesang des Chores beschränkt. Er dient vorzugsweise dazu, die Abschnitte der Handlung zu trennen und zugleich zu verbinden, ein Epeisodion abzuschliefsen und ein neues vorzubereiten.

Nur ganz ausnahmsweise wird das Chorlied am Schlusse des Abschnittes vermifst, wie bei Aeschylus in den Eumeniden; im ersten Theil der Tragödie ist Delphi, im zweiten Athen Schauplatz der Handlung; hier tritt also eine Ortsveränderung ein, die durch Scenenwechsel anschaulich gemacht werden mufste. Anscheinend geht der erste Theil völlig unvermittelt in den folgenden über. Dies ist unmöglich; gleichwohl darf man keine Verstümmelung des Textes, etwa den Ausfall eines Chorliedes voraussetzen. Eben weil der Dichter hier die Einheit des Ortes preisgiebt, kann er die Pause nicht mit einer melischen Partie ausfüllen; denn der Chor mufs sich ebenso entfernen, wie Apollo verschwindet und Orestes durch die Veränderung der Dekoration den Blicken der Zuschauer entzogen wird. Der Dichter wird hier, während der Scenenwechsel vor sich ging, ein Musikstück eingelegt haben.[490])

Nicht immer ist das Epeisodion als ein vollständiger Akt zu betrachten; denn dann ist die Bühne leer. In den Persern des Aeschylus tritt nach dem ersten Stasimon die Königin Atossa auf[491]), und nach einer kurzen Rede folgt wieder ein Lied, womit der Chor den Schatten des Darius heraufbeschwört. Während dieses Gesanges, der als das zweite Stasimon zu betrachten ist[492]), bleibt die Königin auf der Bühne; denn sie bringt das Todtenopfer ihrem Gatten dar, der alsbald erscheint. Hier ist also das Epeisodion nichts als eine ein-

490) Die *ψιλὴ αὔλησις* vertrat hier die Stelle des Chorgesanges; daher hat diese Tragödie nur zwei Stasima. Die neueren Erklärer gehen fehl, wenn sie dieses Epeisodion von V. 177 bis V. 306 fortsetzen, so dafs der Scenenwechsel inmitten des Aktes eintreten würde.

491) Aeschylus Pers. 598.

492) Dieses Lied hat durchaus den Charakter eines Stasimons; so ist auch hier die Dreizahl der Stasima festgehalten. Auch bei Sophokles Oed. R. verweilt Kreon während des Stasimons 582 ff. auf der Bühne, aber V. 780 tritt er ab. Ebenso wird Antigone vor dem Beginn des Chorliedes 944 ff. abgeführt, die Anrede V. 987 *ὦ παῖ* (vgl. 949) verlangt nicht die Anwesenheit der Antigone; aufserdem ist wohl *ἔσχον ὦπα* zu lesen, indem der Dichter auf den Zauber des bösen Blickes hindeutet.

zelne Scene. Anderwärts gliedert sich ein längerer Akt in Abschnitte, wo jedes Mal ein kurzes Chorlied einen schicklichen Ruhepunkt gewährt.[493])

Ueber die Zahl der Epeisodien giebt Aristoteles keine näheren Bestimmungen; es hatte sich damals, wenigstens für die Tragödie, noch keine feste Norm gebildet. Dafs die Tragödie der alten Zeit entsprechend der Schlichtheit der Handlung und geringen Zahl der Theilnehmer sich mit einer mäfsigen Zahl begnügte, während man später, wo die Handlung reicher, die Ausführung detaillirter ward, weiter ging, wird kurz angedeutet.[494]) Die jüngere Tragödie emancipirt sich mehr und mehr von den Fesseln der alten Kunstform: man begnügt sich nicht, den meist schlichten Stoff durch reichere Folge der Scenen zu beleben, sondern wendet dieses Mittel auch ohne innere Nothwendigkeit an, nur um Effect zu erzielen. Nicht blofs mittelmäfsige Talente verfallen aus mangelhaftem Verständnifs der Kunst in diesen Fehler, sondern auch die besseren, indem sie allzu willfährig auf die Wünsche der Schauspieler oder des Publikums Rücksicht nehmen.[495])

493) So bei Sophokles Philokt. 391 und nochmals 507 (correspondirend mit der früheren Strophe). In der Elektra 823—870 findet sich ein gemischter *κομμός* mitten im Epeisodion als Schlufs einer Scene. Manchmal begnügt man sich mit zwei iambischen Trimetern des Chores, wo die ältere Tragödie ein kurzes Melos einzulegen pflegt, vgl. die Bemerkung des Schol. Eurip. Med. 517: *ἡ διστιχία (ἀντὶ) τοῦ χορικοῦ ἐστι· κατὰ δὲ τούτους ἤδη (τοὺς χρόνους) τὰ τῶν χορῶν ἠμαύρωτο. τὰ μὲν γὰρ ἀρχαῖα διὰ τῶν χορῶν ἐπετελεῖτο.* Die Stelle des Eupolis, auf welche sich der Grammatiker beruft, ist verdorben; man weifs nicht, ob der Komiker auf die Tragödie oder Komödie zielt.

494) Aristot. Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 28, wo er die fortschreitende Entwicklung der tragischen Kunst schildert: *ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται.* Das Gliedern und Ausführen der dramatischen Handlung nennt Aristoteles *ἐπεισοδιοῦν* c. 17, 4 p. 1455 B 13. Diese *ἐπεισόδια* müssen *οἰκεῖα* sein in der Tragödie wie im Epos, im Drama *σύντομα*, während dem Epiker freiere Bewegung vergönnt ist; vgl. auch c. 24, 4 p. 1459 B 30.

495) Aristot. Poet. c. 9, 10 p. 1451 B 33: *τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται· λέγω δὲ ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ᾽ ἄλληλα οὔτ᾽ εἰκὸς οὔτ᾽ ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι᾽ αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες μῦθον, πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.* In diesem Sinne bezeichnet der Grammatiker Aristophanes die Phönissen des Euripides als *δρᾶμα ἐπεισοδιῶδες καὶ παραπληρωματικόν.*

Die antistrophische Gliederung ist für den Gesang des dramatischen Chores Norm: die Form, eine Epode als Abschlufs auf ein Strophenpaar folgen zu lassen, kommt hauptsächlich beim ersten Auftreten des Chores vor, doch ist dies kein unwandelbares Gesetz, noch auf die Parodos zu beschränken.[496]) Künstliche Verflechtung der Strophen kommt, abgesehen von den Klageliedern der älteren Tragödie, nur ausnahmsweise vor; zuweilen finden sich einzelne Strophen, denen nichts entspricht, oder Strophe und Gegenstrophe sind durch eine dialogische Partie von einander getrennt.[497]) Wie der Dithyrambus später die Fesseln der antistrophischen Gliederung abstreift, ebenso fühlte sich die Tragödie in den Bühnengesängen, die leidenschaftliche Erregung durch das strenge Mafs zu sehr gebunden[498]) und zog meist freie Bildungen vor.[499])

Antistrophische Gliederung. Freie Bildungen.

496) Wie es Einzugslieder ohne Epode giebt, so findet sich dieselbe umgekehrt auch in Chorgesängen am Ende des Aktes; so bei Aeschylus Prometheus im ersten Stasimon, welches allerdings die Stelle der eigentlichen Parodos vertritt (aber nicht bei Sophokles im ersten Stasimon des Oedipus auf Kolonos unter gleichen Umständen), ebenso Prometheus 901, Euripides Hec. 943, Phönissen 676. Ursprünglich mag der Chor auch bei diesen Stasima mit Epoden gerade so wie in der Parodos den Altar umwandelt haben. Nur ausnahmsweise wird eine Proodos (Euripides Medea 131 ff.) oder eine Mesodos (Euripides El. 125. 126, wo *ἀνὰ τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον* zu lesen ist, und 150—158; denn Phönissen 226 ist als Epode zu betrachten) angewandt; vgl. Schol. Aristoph. Wesp. 270: *τῶν γὰρ χορικῶν μελῶν τὰ μέν ἐστι ... τὰ δὲ προῳδικά, τὰ δὲ μεσῳδικά, τὰ δὲ ἐπῳδικά.*

497) Eine Einzelstrophe gebraucht Aeschylus Prometheus 688; bei Sophokles Philoktet folgt auf die Strophe 391 erst 507 die Gegenstrophe.

498) Aristot. Probl. 19, 15 p. 918 B 26: *τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.* Vorher p. 918 B 21 heifst es von der Veränderung, die im Dithyrambus vorging: *πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μᾶλλον μέλη ἐνῆδον*, offenbar fehlerhaft, denn gerade das unharmonische Tonsystem eignete sich wegen seiner Schwierigkeit am wenigsten für den Chor, sondern eben für Virtuosen; es ist wohl *μιᾷ ἁρμονίᾳ μᾶλλον τὰ μέλη ἐνέδουν* zu verbessern. In der Tragödie fand das *γένος ἐναρμόνιον* erst spät Eingang (Plut. de mus. c. 20 und c. 33) und ist den Chorliedern wohl hier stets fremd geblieben.

499) Zuweilen finden sich solche auch in Chorliedern. Die Parodos der Sieben vor Theben wird durch die freie Form der *ἀπολελυμένα* eröffnet, in denen die Unruhe und Furcht, welche das Gemüth des Chores völlig beherrscht, den angemessensten Ausdruck findet; darauf folgen antistrophische gegliederte Gesänge, in denen jene Empfindung mehr leise nachtönt. Die erste Partie

Responsion der antistrophischen Theile.

In den Versen, welche in Strophe und Antistrophe einander entsprechen, wird meist sorgsam auf Gleichmäfsigkeit geachtet, so dafs Auflösung der Auflösung, Zusammenziehung der Zusammenziehung entspricht; jedoch wird nicht überall die gleiche Strenge angewandt.[500]) Die älteren Dichter, wie Aeschylus, nehmen es in allen diesen Dingen genauer, doch finden sich auch bei ihm öfter Abweichungen, die man nicht beseitigen darf. Sophokles verfährt schon freier; noch mehr haben sich Euripides und die Komiker erlaubt. Die Kritiker haben diese Unterschiede zu wenig beachtet; während man früher um solche metrische Feinheiten ziemlich unbekümmert war, hat man in neuerer Zeit oft höchst willkürlich die Ueberlieferung abgeändert, um eine vollständige Responsion auch da herzustellen, wo sie der Dichter gar nicht beabsichtigt hatte. Es kommt eben hier nicht nur auf die Eigenthümlichkeit des Versmafses und den besonderen Charakter des Liedes an, sondern auch ob ein Dichter seine Arbeit sorgsam feilte oder rasch hinwarf, war von Einflufs.[501])

(V. 78—134) ist, wie der äufsere Umfang und das Gewicht der Gedanken beweist, als der eigentliche Schwerpunkt der Parodos zu betrachten und zerfällt wieder in zwei Theile, eine Art Einleitung, wo der Dichter sich der Form der ἀμοιβαῖα bedient, um die Stimmung des Chores klar zu veranschaulichen (V. 78—103), und ein Gebet an die Götter um Abwehr von der drohenden Gefahr (V. 104—134), die Hauptpartie des Gesanges, vom ganzen Chore vorgetragen. Ganz ähnlich gliedert sich der zweite antistrophische Theil in ἀμοιβαῖα (V. 135—150) und vollstimmiger Gesang des Chores (V. 151—162), und zwar werden die Motive des ersten Theiles nur wiederholt: im ersten Abschnitte wird wieder die Situation geschildert, dann folgen Gebete.

500) Hierher gehört vor allem auch der Wechsel zwischen Länge und Kürze in der *syllaba anceps* im Anlaut wie im Inlaut der Verse. Zuweilen werden verschiedene Versformen als Aequivalent gebraucht, eine Freiheit, die besonders den Logaöden eigen ist. Ebenso wechseln synkopirte Verse mit nicht synkopirten in Strophe und Antistrophe, oder die Stelle der Synkope ist veränderlich.

501) Wenn es auch im Allgemeinen richtig ist, dafs die ältere Kunst sorgfältiger darauf achtet, dafs in den antistrophischen Theilen alle Formen sich genau entsprechen, so wirken doch auch andere Verhältnisse ein. Catull hat in dem 61. Gedichte, was mehr als 200 Verse zählt, in den glykoneischen Versen in der ersten Hälfte des Gedichtes constant nur den Trochäus im Anlaute gebraucht; in der zweiten Hälfte läfst er nicht selten auch den Spondeus zu. Man sieht, wie der Dichter selbst im weiteren Verlaufe seiner Arbeit auf die strenge Durchführung der Regel verzichtete.

In manchen Fällen, namentlich bei Aeschylus, wird nach der Weise des Volksliedes, welche auch der Kunstform der melischen Poesie nicht fremd war, der Refrain angewandt. Eine Interjektion oder auch ein Vers, der einen selbständigen Gedanken enthält, wird am Schlusse der Strophen wiederholt, um den Grundton des Liedes, die Stimmung, welche alles beherrscht, nachdrücklich hervorzuheben.[502]) Noch wirksamer ist, wenn eine ganze Periode wiederholt wird, um den Grundgedanken eines Chorgesanges recht bestimmt hervortreten zu lassen. Aeschylus liebt diese Art[503]), aber auch die Dramen des Sophokles und Euripides bieten einzelne Belege dar, obwohl die Abschreiber, meist aus Unkenntnifs, solche Wiederholungen getilgt haben. Bemerkenswerth ist, dafs nicht selten in Strophe und Antistrophe dieselben oder ähnliche Worte ganz an der gleichen Stelle wiederkehren und dadurch einen besonderen Nachdruck gewinnen. Refrain.

Die ältere Tragödie hält streng darauf, dafs jedes Mal die Rede der einzelnen Person mit einem vollständigen Verse abschliefst. Den Vers zwischen zwei oder sogar drei Personen zu vertheilen, hat man sich anfangs nicht einmal in Stellen, wo das Pathos sich entschieden steigert, erlaubt. Erst später, wo die Darstellung leidenschaftlicher wird, nimmt man sich diese Freiheit.[504]) Die leidenschaftliche Erregt- Vertheilung eines Verses unter mehrere Personen.

502) Besonders Aeschylus wendet öfter den Refrain an, wie im Agamemnon 121 ff. *αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω*; nur darf man darin keine Nachahmung gerade der sicilischen Hirtenlieder suchen.

503) So wurden in dem Gesange der Eumeniden die letzten vier Verse der Strophe V. 329: *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ κτλ.* in der Antistrophe wiederholt; aber man hat nicht erkannt [doch s. Kirchhoff], dafs der Dichter dasselbe Kunstmittel auch in den beiden anderen Strophenpaaren angewandt hat, und müht sich nun vergeblich ab, die gestörte Symmetrie herzustellen. Das zweite Strophenpaar schliefst gleichmäfsig mit drei Versen: *ὅταν Ἄρης κτλ.* ab, [wobei sich?] Aeschylus nur im Eingange eine leichte Verände[rung gestattet hat?], ebenso das dritte Strophenpaar wiederum [mit drei Versen: *μάλα γὰρ οὖν ἁλομ]ένα κτλ.* Auch die Parodos der Perser mag auf ähnliche Weise geschädigt worden sein. Bei Sophokles Oedipus Kol. 182 haben zwar die Kritiker den Ausfall von drei Versen nachgewiesen, aber nicht erkannt, dafs diese Lücke sich mit voller Sicherheit durch Wiederholung von V. 199—201 ergänzen läfst. Bei Euripides findet sich in dem wunderlichen Chorliede der Bacchen 877 die Schlufsperiode der Strophe: *τί τὸ σοφὸν ἢ τί τὸ κάλλιον παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν, ὅ τι καλὸν φίλον αἰεί* in der Antistrophe wiederholt.

504) Der Kunstausdruck für solche Stellen, wo die Personen Halbverse

heit wird zuerst in den lyrischen Partien veranlafst haben, einen Vers unter mehrere Personen zu vertheilen[505]) und bald nahm der Dialog das gleiche Recht in Anspruch.

Interjektionen aufserhalb des Verses.

Interjektionen aufserhalb des Verses kommen bei Aeschylus verhältnifsmäfsig selten und immer nur bei gesteigerter Gemüthsbewegung als Ausdruck des tiefsten Schmerzes, wie der höchsten Freude vor. Bei Sophokles werden die Beispiele häufiger, noch mehr bei Euripides, entsprechend dem gesteigerten Pathos der jüngeren Tragödie. Aber nicht selten dient dieses Mittel hier lediglich dazu, um in möglichster Kürze zwei verschiedene Gedankenreihen zu verknüpfen.[506])

Gleichklänge.

Reimartige Wendungen sind der Tragödie ziemlich fremd und mögen manchmal nur dem Zufall ihren Ursprung verdanken; da meist nur die Flexionsendungen einander entsprechen oder auch dasselbe Wort wiederholt wird, sind sie nicht recht wirksam.[507]) Die Alliteration, eine Erinnerung an die archaische Poesie, wenden Aeschylus und Sophokles noch öfter an[508]), während Euripides diese Lautmalerei verschmäht.[509])

sprechen, ist *ἀντιλαβαί* (Hesychius), von den Ringern entlehnt, die einander packen und zu umschlingen suchen. Aeschylus hat nur an zwei Stellen diese Vertheilung angewandt, in den Sieben V. 217 (doch ist dies kein einfacher Dialog, sondern hier kam wohl beim Vortrage die sogenannte *παρακαταλογή* in Anwendung), dann sehr passend im Prometheus 980. Bei Sophokles findet sich in der Antigone kein Beispiel, wohl aber in den übrigen Dramen, besonders in der Elektra, dem Philoktet und vor allem im Oedipus auf Kolonos. Euripides macht den ausgedehntesten Gebrauch von dieser Freiheit.

505) Aeschylus hat in den melischen *ἀμοιβαῖα* nur sehr selten sich der *ἀντιλαβαί* bedient, wie in den Persern 1059 und 1065: denn der Schlufs der Sieben, wo sich zahlreiche Belege finden, ist nicht von Aeschylus verfafst. Die jüngeren Tragiker, wie Sophokles (besonders im Oedipus auf Kolonos) und Euripides, machen in Bühnengesängen von dieser Freiheit ausgedehnteren Gebrauch. Euripides wendet die *ἀντιλαβαί* sogar mehrmals in demselben Verse an, und Sophokles ist ihm gefolgt. Noch freier bewegt sich die Komödie.

506) So namentlich *ἔα, ἰδού, εἶεν*.

507) Bei der Formfülle der griechischen Sprache tritt dieser Gleichklang meist in den mehrsilbigen Wortausgängen, nicht in der Stammsilbe, der Trägerin des Begriffes, hervor; daher machen solche Versausgänge, wie *ζητούμενον — ἀμελούμενον, ἡδούμεθα — λυπούμεθα, ἐκβεβλημένη — ἠπατημένη* und ähnliche, die sich besonders bei Sophokles finden, keine volle Wirkung, wohl aber *Κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει — παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει* in der Antigone 873. 874.

508) Besonders *Π* und *Κ*, weil diese Consonanten stärker tönen, werden zur Allitteration verwendet. Wenn bei Aeschylus öfter im Anfange der Verse

Symmetrische Verhältnisse in den dialogischen Partien.

Symmetrie ist das Grundgesetz der antiken Kunst; darauf beruht vorzugsweise der Bau und die kunstvolle Gliederung der Strophen, aber dieses ebenmäfsige Verhältnifs, welches in den lyrischen Partien zwischen den einzelnen Gruppen stattfindet, wirkt sichtlich auch auf andere Theile des Dramas ein. So entsprechen sich in der Tragödie iambische Trimeter des Dialoges, welche mit Chorgesängen in Verbindung stehen, öfter in ganz ähnlicher Weise, wie jene Chorlieder. Manchmal verzichtet jedoch der Dichter auf vollständige Uebereinstimmung und begnügt sich mit ungefährem Ebenmafse. Man mufs sich hüten, durch Umstellung der Verse oder Annahme von Lücken vollständige Gleichheit einzuführen. Dasselbe Princip nimmt man nicht selten auch da wahr, wo anapästische Systeme in gröfserer oder kleinerer Zahl auf einander folgen. Auch diese Gruppen entsprechen sich oft genau hinsichtlich des Umfangs und der Stellung, sind ganz nach Analogie der melischen Strophen gegliedert.

Oefter sind sogar ganze Scenen des Dialoges so gestaltet, dafs uns ein durchgehender Parallelismus entgegentritt, so in der Antigone des Sophokles die Scene[510]), wo Kreon und Hämon, in lebhaftem Wortwechsel begriffen, einander gegenüberstehen; hier waltet kein Spiel des Zufalls ob, sondern man nimmt deutlich die bewufste Kunst des Dichters wahr. Allein man darf diese Beobachtung nicht mifsbrauchen; man hat gesucht, ein solches symmetrisches Verhältnifs auch bei Aeschylus in der Scene der Sieben vor Theben herzustellen, wo der Bote seinen Bericht über den bevorstehenden feindlichen Angriff abstattet.[511]) An sich wäre es wohl angemessen, dafs jeder Abschnitt dieser Erzählung hinsichtlich der Verszahl jedes Mal genau mit der nachfolgenden Erwiderung des Eteokles übereinstimmte; allein ohne Gewaltsamkeit läfst sich hier dieses Verhältnifs nicht herstellen.

derselbe Laut mehrmals wiederholt wird, z. B. in den Sieben, so ist dies wohl zufällig.

509) Mit Ausnahme der Wiederholung der Zischlaute, wie in der Medea V. 476: Ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι, worüber sich schon die gleichzeitigen Komiker lustig machen. Da Euripides sonst dergleichen nicht liebt und gerade dieser Laut für Schauspieler und Sänger sehr unbequem war, möchte man fast vermuthen, dafs nur der Geist des Widerspruches dazu Anlafs gab.

510) Sophokles' Antigone.

511) Aeschylus' Sieben.

Sticho-mythie. In der lebhaften Wechselrede der handelnden Personen in der Tragödie findet diese Symmetrie vorzugsweise Anwendung. Indem hier Rede und Gegenrede wie Schlag auf Schlag rasch auf einander folgen, ist es ganz gewöhnlich, dafs jeder immer einen Vers spricht; es ist dies gleichsam eine Art von Zweikampf in Worten. Man bezeichnet diesen Parallelismus mit dem Kunstausdrucke Stichomythie.[512]) Man darf jedoch diese Methode nicht auf den einzelnen Vers beschränken; nach Umständen werden jedem auch zwei Verse oder noch mehr, aber in der Regel die gleiche Zahl zugetheilt, während andererseits, wo die Leidenschaft wächst, auch Halbverse vorkommen. Zuweilen hat man sich eine Abweichung von der strengen Regel gestattet, indem eine Person zwei, die andere nur einen Vers erhält, besonders wenn man den anderen ausforscht, eine Sache untersucht. Hier pflegt die Hast des Fragenden sich kurz zu fassen, während die Antwort einen breiteren Raum beansprucht; jedoch wird das symmetrische Verhältnifs insofern gewahrt, als diese ungleiche Vertheilung der Verse stetig durchgeführt wird. Beispiele der Stichomythie finden sich bei den Tragikern überall, am häufigsten bei Euripides. Dies hängt mit dem Vorwalten des dialektischen Elementes zusammen, welches diesem Tragiker eigenthümlich ist. Bei Euripides beginnen die Sprechenden öfter mit ausführlichen Darlegungen; indem das Pathos zunimmt, werden die Reden kürzer, dann folgen, indem die Aufregung ihren Höhepunkt erreicht, einzelne Verse oder Halbverse; allmählich steigt der Dialog wieder aufwärts und schliefst zuletzt meist mit einer längeren Rede ab. Auch hier erkennt man deutlich eine bewufste Methode des Dichters.[513])

Unterbrechungen der regelmäfsigen Stichomythie kommen öfter vor; wo die Wichtigkeit des Gegenstandes ein längeres Verweilen, eine ausführlichere Darlegung erfordert, war lediglich die Rücksicht auf den Inhalt mafsgebend. Aber auch wenn ein neuer Abschnitt des Gespräches beginnt, wenn die Rede zu einem anderen Punkte

512) Pollux IV 113: *στιχομυθεῖν δὲ ἔλεγον τὸ παρ' ἓν ἰαμβεῖον ἀντιλέγειν, καὶ τὸ πρᾶγμα στιχομυθίαν.*

513) Auch der Komödie ist diese Symmetrie nicht fremd, doch wird die Stichomythie seltener als in der Tragödie angewandt oder doch streng durchgeführt: öfter liegt nur eine Nachahmung des tragischen Stiles vor, wie in den Acharnern des Aristophanes gegen Ende (1097 ff.), wo Lamachus und Dikäopolis sich gegenüberstehen.

übergeht oder auch eine neue Person auftritt, verzichtet man auf Durchführung der Symmetrie. In diesen Fällen ist die Unterbrechung durch die Natur der Sache genügend gerechtfertigt; anderwärts mag eine Verderbnifs des Textes vorliegen; denn durch die Nachlässigkeit der Abschreiber ist nicht selten der Dialog lückenhaft überliefert oder doch die Personenabtheilung in Verwirrung gerathen.

Die musikalische Begleitung.

Wenn der Chor in die Orchestra einzog, gingen die Musiker voraus und nahmen den für sie bestimmten Platz auf der Thymele ein.[514]) Die Flöte ist das eigentliche Instrument für dramatische Aufführungen[515]); sie allein war im Stande mit ihren durchdringenden

514) Ebenso beim Abzuge des Chores Schol. Aristoph. Wesp. 582: *ἔθος ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.* Die Anwesenheit der Musiker in der Parodos der Komödie bezeugt Aristophanes Vögel 268. Wie viele Flötenspieler mitwirkten, ist nicht überliefert, bei Aristophanes ziehen vier voran, doch ist dies nicht entscheidend. Wenn einer genannt wird, wie Schol. Aristoph. Wesp. 528 (richtiger Suidas I 2, 324: *ἐξόδιοι νόμοι, δι' ὧν ἐξῄεσαν οἱ χοροὶ καὶ οἱ αὐληταί*), so ist dies nur eine Brachylogie; gerade so wird auf Vasenbildern auch nur ein Flötenspieler auf dem Bema dargestellt. Der *tibicen*, welcher regelmäfsig in den Didaskalien bei Terenz namhaft gemacht wird, ist der Componist; in diesem Sinne steht auch im Griechischen *αὐλητής*. Ein Flötenbläser hätte weder für die Begleitung des Gesanges, noch weniger aber für die *ψιλὴ αὔλησις* ausgereicht. Aber man wird ein gewisses Mafs nicht überschritten haben, da, wie Aristoteles Probl. 19, 9 p. 918 A 27 bemerkt, *τὸ πρὸς πολλοὺς αὐλητὰς ἢ λύρας πολλὰς οὐχ ἥδιον, ὅτι ἀφανίζει τὴν ᾠδήν.* Ueber die Vortheile, welche die Flötenbegleitung für den Chorgesang darbot, zumal wenn die Sänger nicht ganz tüchtig waren, vgl. ebendas. 19, 43 p. 922 A ff. — Zuweilen hörte man auch Flötenspiel hinter der Bühne, s. Schol. Aristoph. Frösche 1264. Vögel 222.

515) In der älteren Zeit wird die Flöte von einfacher Construction ausgereicht haben; später sorgte man, schon weil die Zahl der Zuschauer bedeutend anwuchs, für stärkere Instrumentation. Die Schilderung bei Horaz A. P. 202 ff. hat auch für Athen Gültigkeit. Es gab sehr verschiedene Arten der Flöten, s. Pollux IV 81; so scheint man wenigstens später für Chorlieder den *χορικὸς αὐλός*, dessen Ton mehr etwas Weiches hatte (daher *χοραύλης*), für Bühnengesänge (*cantica*) den *Πυθικὸς αὐλός* (*Πυθαύλης*), der einen entschieden männlichen Ton hatte, verwendet zu haben, s. Aristid. Quint. II S. 101, Diomedes IV p. 492 K. Wie man in Rom mit Rücksicht auf den Ton und Charakter des einzelnen Dramas diese oder jene Flötenart wählte, erhellt aus den Bemerkungen des Donat zu Terenz. — Den *αὐλός* als mitwirkend bei einem Chorliede der Tragödie erwähnt Sophokles ausdrücklich Trachin. 216 ff. (verschieden ebendas. 640, wo die Flöte nur Symbol der Festfreude überhaupt ist; auch darf man nicht *ἀντίλυρον* mit den alten Erklärern auf das Zusammenwirken der Flöte

Tönen den weiten unbedeckten Raum eines griechischen Theaters zu erfüllen. Die Flötenmusik hat etwas Aufregendes[516]) und eignet sich vor allem für die ekstatische Begeisterung, wie für die übermüthig-kecke Lust der Festfeier des Dionysus. Sie hat daher im Schauspiel, welches eben zur Ehre dieses Gottes in seinem Heiligthume gegeben wurde, alle Zeit eine bevorzugte Stelle behauptet. Die sanfteren Töne der Kithara, welche mehr Ruhe als leidenschaftliche Bewegung ausdrücken, daher mäfsigend und besänftigend wirken, sind von der Begleitung der dramatischen Poesie nicht ausgeschlossen[517]), dürfen aber nur als secundäres Element betrachtet werden.

Der Grundsatz, dafs die Musik sich dem Dichterwort unterzuordnen hat[518]), gilt vor allem von der älteren Tragödie zur Zeit des Phrynichus und Aeschylus, die auch in der musischen Kunst unübertroffene Meister waren.[519]) Zwar eifert bereits ihr unmittelbarer Zeitgenosse Pratinas[520]) gegen das Bestreben, die Musik aus dieser dienenden Stellung herauszuführen, indessen dieser Versuch ward offenbar zunächst in der chorischen Lyrik gemacht, die dramatische Poesie blieb davon unberührt. Die ältere Tragödie kennt eigentlich nur Chorlieder; der Vortrag dieser Gesänge, ausgeführt von einer gröfseren Zahl musikalisch gebildeter junger Männer, die jedoch nicht Sänger von Profession waren, erheischt alle Zeit eine gewisse Einfachheit der musikalischen Begleitung. Später treten diese Chorlieder, einst der höchste Schmuck der Tragödie, mehr und mehr zurück hinter den Bühnengesängen[521]), die den Schauspielern Gelegenheit

und Saiteninstrumente beziehen). In der Komödie wird der Flötenbegleitung wiederholt gedacht.

516) Aristot. Pol. VIII 7, 8 p. 1342 B 2.

517) Plutarch de glor. Athen. 6: *προσίτωσαν ὑπ᾽ αὐλοῖς καὶ λύραις ποιηταὶ λέγοντες καὶ ᾄδοντες· εὐφημεῖν χρὴ κτλ.* Horaz A. P. 216: *sic etiam fidibus voces crevere severis.*

518) Pratinas bei Athen. XIV 617 D: *τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ᾽ αὐλὸς ὕστερον χορευέτω· καὶ γάρ ἐσθ᾽ ὑπηρέτας.*

519) Phrynichus und Aeschylus machen von dem chromatischen Tongeschlechte keinen Gebrauch, wohl aber Agathon, s. Plut. de mus. c. 20, 3. Quaest. Symp. III 1, 3.

520) Pratinas bei Athen. XIV 617 D.

521) Dieser Unterschied ist von durchgreifender Bedeutung. Der Componist pflegte bei der Wahl der Tonweise darauf gebührend Rücksicht zu nehmen; die *ὑποφρυγιστί* und *ὑποδωριστί* wurden nicht in Chorliedern, sondern nur in

gaben, ihre Kunstfertigkeit glänzend zu bethätigen. So gewinnt die Theatermusik allmählich einen anderen Charakter; hatte man früher vorzugsweise die vollendete Kunst der rhythmischen Bildungen und die grofsartige Schlichtheit der Melodien hochgehalten, so wird jetzt hauptsächlich auf reiche und mannigfaltige Instrumentalbegleitung, auf künstliche, geschnörkelte Melodien Werth gelegt.[522])

Die Reform, welche Sophokles mit dem Chore vornahm, wirkt auch hier ein. Indem der Chor, welcher früher mehr und minder Antheil an der Handlung hatte, zu einer untergeordneten Stellung herabgedrückt wurde, mufste auch die Manier der musikalischen Composition mehrfache Veränderungen erleiden. Die dorische Harmonie mit ihrem gemessenen Ernste mag in der älteren Tragödie häufig Anwendung gefunden haben.[523]) Die herbe, strenge ionische Tonart wird von Aeschylus in Klageliedern gebraucht.[524]) Auch die enthusiastische phrygische Harmonie war gewifs den Chorgesängen nicht fremd, zumal in Dramen, deren Fabel dem bacchischen Sagenkreise entnommen war, wo die Tragödie unwillkürlich an den alten Dithyrambus erinnerte[525]), war sie ganz an ihrer Stelle. Jetzt mufste der Componist, weil die Rücksicht auf den veränderten Charakter

den Bühnengesängen gebraucht, wegen des nachahmenden Charakters dieser Melodien (*μιμητικοί*, Aristot. Probl. 19, 30 p. 920 A 10).

522) Plut. de mus. c. 12, 5: *τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν καὶ τὴν ἁπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.* c. 21, 4: *οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομαθεῖς* (schreibe *φιλομελεῖς*), *οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι.*

523) Die dorische Tonart, vorzugsweise als *ἠθικὴ ἁρμονία* anerkannt, fand selbst in Klageliedern (*τραγικοὶ οἶκτοι*) Anwendung, s. Plutarch de mus. c. 17, 2; neben ihr ward besonders die mixolydische Harmonie (*παθητική*) gebraucht; beide sagten dem Charakter der älteren Tragödie am meisten zu.

524) Heraklides bei Athen. XIV 625 B charakterisirt sie mit den Worten: *αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δὲ ἔχον οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία.* Aeschylus gebraucht sie in den Schutzflehenden (V. 69) und in dem Threnos der Perser. Klagelieder wurden auch in lydischer Tonweise gesetzt, Plut. de mus. c. 17, 3: *καὶ περὶ τοῦ Λυδίου οὐκ ἠγνόει καὶ περὶ τῆς Ἰάδος· ἠπίστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγῳδία ταύτῃ τῇ μελοποιΐᾳ κέχρηται* (lies *ταύταις ταῖς μελοποιΐαις*, vgl. Kratinus bei Athen. XIV 638 F).

525) Die phrygische Harmonie hatte im Dithyrambus vorzugsweise ihre Stelle, Aristot. Pol. VIII 7, 9 p. 1342 B 7. Wenn der Biograph des Sophokles berichtet: *φησὶ δὲ Ἀριστόξενος, ὡς πρῶτος τῶν Ἀθήνηθεν ποιητῶν τὴν Φρυγίαν μελοποιΐαν εἰς τὰ ἴδια ᾄσματα παρέλαβεν καὶ τῷ διθυραμβικῷ τρόπῳ κατέμιξεν,* so ist damit nicht gesagt, dafs Sophokles zuerst in der Tragödie diese Tonart anwandte, sondern es bezieht sich dies nur auf Bühnengesänge und dergl.

des Chores mafsgebend war, auf manches verzichten.[526]) Der reiche Wechsel der Melodien, welcher die ältere Tragödie auszeichnete, machte einer gewissen Einförmigkeit Platz.

Der eigentliche Wendepunkt tritt in der Zeit des peloponnesischen Krieges ein. Den Neuerungen des Timotheus, welche dem herrschenden Geschmacke zusagten und rasch den Beifall der Menge gewannen, konnte sich auch die dramatische Musik nicht entziehen. Euripides und Agathon führten den Stil der Dithyrambiker in die Tragödie ein, und indem die neue Manier sich des Theaters bemächtigte, war ihre Herrschaft entschieden.[527])

Flöte und Kithara begleiten nicht nur den Gesang, sondern auch zwischen den Versen oder am Schlusse der Strophen und Abschnitte fielen öfter die Instrumente ein, um so die Wirkung, welche der Dichter hervorrufen wollte, zu verstärken. Besonders Aeschylus scheint von diesem Kunstmittel Gebrauch gemacht zu haben.[528]) Aber

526) Der Chor besteht jetzt aus gewöhnlichen Menschen, ist ein *ἄπρακτος κηδευτής*; daher pafst jetzt weder die *ὑποδωριστί* (d. h. die *Αἰολιστί*, Athen. XIV 625 A), noch die *ὑποφρυγιστί* für Chorlieder, denn es sind *ἁρμονίαι πρακτικαί*, sondern für Bühnengesänge, Aristot. Probl. 19, 30 p. 920 A 9 und 48 p. 920 B 25, während früher diese Harmonien dem tragischen Chore gewifs nicht fremd waren. Da der Chor jetzt meist aus Greisen oder Jungfrauen besteht, war auch darauf Rücksicht zu nehmen; so sind z. B. die *σύντονα μέλη* für Greise ungeeignet, s. Aristot. Pol VIII 7, 10 p. 1342 A 24. Ruhige Ergebung, stille Wehmuth ist der Grundton des Sophokleischen Chores (Aristot. Probl. 19, 48 p. 922 B 19: *ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος*); daher sagt ihm vor allem die *μιξολυδιστί* zu; denn von dieser, nicht von der *ὑποφρυγιστί* (oder vielmehr der enthusiastischen *φρυγιστί*, die Aristoteles für den Chor ungeeignet findet,) ist die Rede.

527) Aristoteles Pol. VIII 7 p. 1342 A 4 findet für die *θεατρικὴ μουσικὴ* zwar die *ἁρμονίαι πρακτικαὶ καὶ ἐνθουσιαστικαὶ* besonders geeignet, aber er räumt ein, dafs sich die Strenge der alten Kunst nicht aufrecht erhalten lasse, und macht Concessionen, indem er p. 1342 A 24 auch *παρεκβάσεις τῶν μελῶν, τὰ σύντονα καὶ παρακεχρωσμένα* zuläfst. Das Haschen nach Popularität, das Bestreben einander zu überbieten, was Plutarch de mus. c. 12, 5 mit den Worten *φιλάνθρωπος καὶ θεματικὸς* (d. h. *ἀγωνιστικὸς*) *τρόπος* bezeichnet, ist das charakteristische Merkmal dieser Richtung.

528) Euripides verspottet bei Aristoph. Frösche 1285 diese Manier des Aeschylus, indem er nach jedem Verse *τοφλαττόθρατ τοφλαττόθρατ* einschaltet. Damit soll eben nur der Ton der musikalischen Instrumente und zwar wohl der Flöte (vgl. bei den römischen Komikern *bat* und *butubatta*) nachgeahmt werden, was nachher zu einem Vergleiche mit dem eintönigen Gesange der Wasserschöpfer, die eben nur unverständliche Interjektionen wiederholen moch-

auch ganz selbständig trat die Musik auf, indem sie auf schickliche Art Pausen der Handlung ausfüllte[529]), wie bei Aeschylus im Eingange der Eumeniden, wo die Priesterin im Heiligthume des Gottes verschwindet und nach einiger Zeit zurückkehrt[530]), dann in derselben Tragödie nochmals beim Scenenwechsel. Die mittlere und neuere Komödie mufs, da sie keinen Chor hat, regelmäfsig von diesem Mittel Gebrauch gemacht haben.[531])

Die lebendige Plastik des Tanzes, der die Schönheit der menschlichen Gestalt in ihren Bewegungen offenbart, wufsten die Griechen wohl zu würdigen, während die römische Sittenstrenge diese Kunst mit den Gesetzen des Anstandes nicht zu vereinigen vermochte. Die Griechen kannten eine unendliche Mannigfaltigkeit charaktervoller Nationaltänze. Jede Stimmung fand in diesen Tanzweisen Ausdruck. Neben dem Adel und der würdevollen Haltung war auch dem übermüthigen Bocksprunge und der obscönen Geberde Raum vergönnt. Für das bewegliche Volk der Hellenen war der Tanz eine ebenso natürliche Lebensäufserung wie das Singen[532]); daher stehen auch Die dramatische Orchestik.

ten, benutzt wird. Der Scholiast des Aristophanes bezeichnet sie richtig als Complement des Rhythmus, und deutet an, dafs dies auch zuweilen im Texte der Lieder angedeutet war, dafs aber die Kritiker willkürlich *τὰς τοιαύτας ἐν τοῖς μέλεσι προσθέσεις* entfernten. Euripides selbst weist darauf hin (*στάσιν μελῶν ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην*), dafs Aeschylus hierin dem Vorgange der alten Nomendichter folgte. Plutarch de mus. c. 28, 5 führt diese Kunstmittel auf Archilochus zurück: *οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.* Darauf ist der Kunstausdruck *διαύλιον* zu beziehen, Hesychius: *ὁπόταν ἐν τοῖς μέλεσι μεταξὺ παραβάλλῃ μέλος τι ὁ ποιητὴς παρασιωπήσαντος τοῦ χοροῦ· παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς τὰ τοιαῦτα μεσαύλια.* In etwas anderer Art Schol. Aristoph. Frösche 1264: *ὅταν ἡσυχίας πάντων γενομένης ἔνδον ὁ αὐλητὴς ᾄσῃ*, wie *ἔνδον* zeigt.

529) Entweder hörte man nur die Flöte (*ψιλὴ αὔλησις*), oder Flöte und Kithara wirkten zusammen (*συναυλία*).

530) Schol. Eum. 33: *παρ' ὀλίγον ἔρημος ἡ σκηνὴ γίνεται, οὔτε γὰρ ὁ χορός πω πάρεστιν, ἥ τε ἱέρεια εἰσῆλθεν εἰς τὸν ναόν.* Hier konnte nur die Musik aushelfen.

531) Donatus bemerkt zur Andria, der Akt schliefse, wenn die Bühne von allen verlassen sei, *ut in ea chorus* (d. h. in der römischen Tragödie) *vel tibicen* (in der Komödie) *audiri possit.*

532) Schon der Musiker Damon würdigte die ethische Bedeutung des Tanzes, Athen. XIV 628 C. Was Athenäus über den Zusammenhang zwischen Orchestik und kriegerischer Ausbildung bemerkt, ist wohl aus Aristoxenus entlehnt, von dem auch Plutarch Quaest. Symp. IX 15 abhängig ist.

Gesang und Orchestik in der innigsten Verbindung; es gilt dies namentlich von der dramatischen Poesie. Schon die Bezeichnung des für den Chor im Theater bestimmten Raumes, Orchestra, spricht hinlänglich für die Bedeutung dieser Kunst, zumal in den Anfängen des Dramas. Jede Gattung der dramatischen Poesie hatte ihre eigenthümlichen Tanzweisen, welche mit dem Charakter der Dichtart vollkommen harmonirten.[533]) Der tragische Tanz, die sogenannte Emmeleia[534]), verlangt mafsvolle Haltung, Ernst und feierliche Würde, während für die Satyrchöre ein stürmisches Wesen, muthwillige Bewegungen und Geberden wohl pafsten. Der Uebermuth und die Ausgelassenheit der bacchantischen Festlust erreicht in dem Kordax der Komödie den Höhepunkt.

Für die alte Tragödie war die Orchestik von grofser Bedeutung.[535]) Thespis, Pratinas und vor allem Phrynichus wufsten immer neue Tanzfiguren zu erfinden und ihre Chöre auf das Beste einzuüben, aber auch Aeschylus stand in dieser Kunst jenen Meistern nicht nach.[536]) Der Chor begnügt sich nicht, wie man gewöhnlich annimmt, damit, den Vortrag seiner Lieder durch orchestische Evolutionen und ausdrucksvolle Mimik zu unterstützen, sondern das Festspiel nahm von Anfang bis zu Ende seine Thätigkeit in An-

533) Aristoxenus schrieb *περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως*. Die umfangreiche Schrift des Aristokles *περὶ χορῶν*, Iubas *θεατρικὴ ἱστορία* und andere verwandte Arbeiten boten reichen Stoff dar; denn dies Thema hat die Gelehrten später viel beschäftigt, vgl. Lukian de salt. 33.

534) Die *ἐμμέλεια* wird zum ersten Male bei Herodot VI 129 erwähnt; hier wird sie im Hause des Tyrannen Kleisthenes von Sikyon als Flötenmelodie zum Tanze aufgespielt. Plato Leg. VII 816 B stellt der friedlichen Emmeleia die kriegerische Pyrrhiche gegenüber; nur diese beiden Tanzweisen läfst er als wahrhaft schöne gelten.

535) Daher erklären die Grammatiker (Photius) *τραγῳδεῖν* durch *χορεύειν*; vgl. Aristoph. Wesp. 1490 und wohl auch Wolken 1091, wo man nur nicht an den Tragiker Phrynichus denken darf.

536) Athen. I 21 E f. mit Berufung auf Chamäleon und Aristophanes, der in einer Komödie dem Tragiker die Worte in den Mund legte: *τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὶ σχήματ᾽ ἐποίουν*. Diese Worte des Chamäleon darf man nicht so auffassen, wie sie Athenäus verstanden zu haben scheint, als hätte er zuerst (*πρῶτος*) ohne Hülfe eines Tanzmeisters die Chöre eingeübt, denn dies hatten die älteren auch gethan, sondern Aeschylus habe anfangs (*τὸ πρῶτον*) auf fremde Hülfe verzichtet, später den sehr geschickten Künstler Telestes (s. nachher A. 538) hinzugezogen.

spruch. Der Chor der älteren Tragödie stand nicht als unthätiger Zuschauer da, während die Handlung vor seinen Augen sich abspielte, sondern er folgte jedem Momente der Entwicklung mit regster Theilnahme und begleitete die Reden der Schauspieler mit lebhaften Geberden und Bewegungen, welche unter Umständen selbst zu dem Rhythmus des Tanzes übergehen konnten. Natürlich war man bedacht, die rechte Grenzlinie inne zu halten, um nicht die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Hauptsache abzulenken. So greift alles in einander. Die Choreuten, indem sie jedes Gefühl, welches die Vorgänge auf der Bühne in ihrem Gemüth hervorrufen, durch Stellung, Gestikulation und rhythmische Bewegung des Körpers auszudrücken suchen, sind keine blofsen Statisten, wie später, sondern betheiligen sich unmittelbar an der Handlung; ihr stummes, aber allgemeinverständliches Spiel veranschaulicht in bewegten Scenen die Bedeutung des Momentes.[537]) Wie die dramatische Kunst der Hellenen eine entschiedene Richtung auf das Plastische hat, so wird sie durch schickliche Anordnung dafür gesorgt haben, dafs die Schauspieler oben auf der Bühne und die Choreuten unten auf der Orchestra sich als eine wohlgeordnete symmetrische Gruppe darstellten. So dient alles dazu, die Wirkung des reichen dramatischen Bildes zu verstärken; nichts ist müssig oder stört die Harmonie. Aeschylus, der bei der Aufführung seiner Dramen alles bis ins kleinste Detail anordnete und überwachte, verstand es auch, tüchtige Gehülfen heranzubilden, welche auf seine Intentionen eingingen und in selbständiger Weise ihre Kunst übten.[538])

537) Darauf geht die Definition der Emmeleia bei Schol. Aristoph. Frösche 896: *ἐμμέλειαν ὅτι καταχρηστικῶς νῦν τὴν εὐρυθμίαν· κυρίως γὰρ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις, οἱ δὲ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.* Die Emmeleia umfafst eben beides, während diese Definitionen immer nur ein Moment herausheben.

538) Telestes oder Telesis, der als *ὀρχηστής* oder *ὀρχηστοδιδάσκαλος* des Aeschylus bezeichnet wird (Athen. I 21 F) und besonders bei der Aufführung der Sieben vor Theben sein Talent bewährte (22 A: *ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα*), war nicht Schauspieler, der die Rolle des Eteokles übernommen hatte, sondern Koryphäus des Chores. Er erfand nicht nur neue Tanzweisen, sondern war vor allem geschickt, durch stummen Geberdenausdruck und das Spiel der Arme die Handlung zu veranschaulichen. Dieses Talent konnte er zwar auch in der Parodos und anderen Chorliedern der Sieben bethätigen, aber vor allem in der Scene, wo der Bote auftritt, und zwar nicht blofs in den kurzen melischen Perikopen des Chores, sondern mit seiner

Die Wirkung der Reformen, welche Sophokles mit dem Chor vornahm, ist auch hier leicht erkennbar. Der Chor, von jeder Theilnahme an der Handlung ausgeschlossen, verhält sich während der Vorgänge auf der Bühne passiv; er verzichtet darauf, durch Gesten und Tanzfiguren die Handlung zu veranschaulichen und auch ohne Worte seine Empfindungen kund zu geben.[539]) Die Orchestik des Chores beschränkt sich fortan auf seine eigenen Lieder, und auch hier nimmt sie einen anderen Charakter an. Die Tanzweisen der tragischen Chöre zeichneten sich ehemals durch bunte Mannigfaltigkeit aus[540]); die Dichter benutzten volksmäfsige Elemente oder erfanden neue kunstreiche Figuren, um jedes Mal den Inhalt des Liedes, die augenblickliche Stimmung möglichst deutlich für das Auge darzustellen. In der jüngeren Tragödie gewinnt der Tanz mehr und mehr eine feste typische Form. Die gemessene Ruhe der Emmeleia herrscht entschieden vor; für den Ton und Inhalt der meisten Stasima würde die alte Weise nicht recht mehr passen.[541]) Daneben finden sich jedoch auch bei Sophokles und Euripides einzelne Chorlieder, welche lebhaftere Tanzbewegungen erfordern[542]); namentlich

ausdrucksvollen stummen Mimik begleitete er eben den Bericht des Boten und die Reden des Eteokles.

539) Nur Karkinus machte den Versuch, das orchestische Element wieder zu Ehren zu bringen.

540) Pollux IV 105: *τραγικῆς ὀρχήσεως τὰ σχήματα, σιμὴ χείρ, ὁ καλαθίσκος, χεὶρ καταπρανής, ξύλου παράληψις, διπλῆ, θερμαΰστρίς, κυβίστησις, παραβῆναι τέτταρα.* Das Verzeichnifs ist unvollständig; es fehlt der *ξιφισμός*, von den Lexikographen ausdrücklich als Spielart der Emmeleia bezeichnet, eine Nachahmung des kriegerischen Schwertertanzes. Aber die *Μολοσσικὴ ἐμμέλεια* bei Athen. XIV 629 D beruht ebenso wie die *σίκιννις Περσική* auf Irrthum; es sind dort die Worte *ἐμμέλεια κόρδαξ σίκιννις* als ungehörig zu streichen.

541) Den Unterschied der alten und neuen Zeit veranschaulicht der Komiker Plato, Athen. XIV 628 E: *ὥστ᾽ εἴ τις ὀρχοῖτ᾽ εὖ, θέαμ᾽ ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ᾽ ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται*, wobei natürlich etwas Uebertreibung mit unterläuft.

542) So bei Sophokles im Ajas 698, wo der Chor freudig bewegt den Pan anruft, zu erscheinen, *ὅπως μοι Νύσια Κνώσσι᾽ ὀρχήματ᾽ αὐτοδαῆ ξυνὼν ἰάψῃς, νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.* Ebenso das Tanzlied in den Trachinierinnen 205 (vergl. Schol. *τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ᾽ ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται*), wo die Beziehung auf die bacchische Festlust klar ausgesprochen ist. (S. A. 453.) Hierher gehört auch das Lied Oedipus Tyr. 1086; nur eignen sich für den Chor der Greise gemessenere Evolutionen, und dasselbe gilt von Antig. 1115.

da, wo die Erinnerung an die bacchische Festlust durchbricht. Aber auch die Bühnengesänge boten dem Schauspieler Gelegenheit dar, durch lebhafte Mimik und nachahmenden Tanzschritt die Anschaulichkeit der Handlung zu erhöhen.[543])

Die alte Komödie scheint die Weise der Aeschyleischen Tragödie, durch die Mimik und Orchestik des Chores der Darstellung der dramatischen Handlung gröfsere Energie und Wahrheit zu geben, alle Zeit festgehalten zu haben; nur war in der Komödie diese stumme Mimik viel lebhafter und drastischer, streifte an die Carikatur heran. Hier erschlofs sich eine unerschöpfliche Quelle naturwüchsiger Komik, und es galt hauptsächlich das Uebertriebene zu ermäfsigen, dem Mifsbrauche des Gemeinen vorzubeugen. In besonders bewegten Momenten pflegt der komische Chor seinen Gefühlen durch Tanzfiguren Ausdruck zu geben und setzt sich auch mit den handelnden Personen in unmittelbaren Verkehr.[544]) Namentlich begleitet der Chor der Komödie mit seinem Geberdenspiel und seinen orchestischen Bewegungen die Reden der Schauspieler, sobald sie aus anapästischen oder iambischen Langversen bestehen[545]), wie in dem sogenannten Agon, oder wo sonst ein leidenschaftliches Wortgefecht geführt wird. Eben weil diese beiden Versmafse unwillkürlich an die damit eng verbundenen Tanzweisen der Komödie erinnerten, waren sie für die Tragödie unbrauchbar.

Tanzweisen begleiten in der alten Komödie den Gesang sowohl des Chores als auch der handelnden Personen. Wie Ton und Haltung dieser Lieder sehr verschieden war, so wechselnd und mannigfaltig waren auch die orchestischen Bewegungen. Nicht selten mögen

543) So bei Euripides in den Phönissen das Lied der Iokaste V. 301 ff. und im Orestes V. 1369 ff. die Monodie des phrygischen Dieners.

544) Vergleiche besonders die anschauliche Scene Aristoph. Frieden 322 ff.

545) Schol. Aristoph. Wolken 1352: *οὕτως ἔλεγον πρὸς χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ὑποκριτοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν ὁ χορὸς ὠρχεῖτο· διὸ καὶ ἐκλέγονται ὡς ἐπιτοπλεῖστον ἐν τοῖς τοιούτοις τὰ τετράμετρα ἢ τὰ ἀναπαιστικὰ ἢ τὰ ἰαμβικά, διὰ τὸ ῥαδίως ἐμπίπτειν ἐν τούτοις τὸν τοιοῦτον ῥυθμόν.* Der Grammatiker las offenbar *ἤδη λέγειν χρὴ πρόσχορον*; man mag diese Lesart verwerfen, aber die sachliche Bemerkung stammt aus guter alter Ueberlieferung. Hierher gehören auch die trochäischen Tetrameter, die entweder dem Chor allein gehören, oder zwischen Chor und Schauspieler vertheilt sind: hier wird der Chor, auch wenn er schweigt, nicht gefeiert haben, vergl. Aristot. Rhet. III 8 p. 1408 B 36: *ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος.*

die Dichter possenhafte volksmäſsige Tänze vorgeführt haben.[546]) Aber wie die alte Komödie auch auf ihrem Höhepunkte den Zusammenhang mit den ausgelassenen Maskenscherzen des Dionysusfestes nie verleugnet, so sagt ihr am meisten der Kordax zu, ein würdeloser, unzüchtiger Tanz, den in alter Zeit die Festgenossen, als Satyren verkleidet, aufzuführen pflegten[547]), und das Volk, welches mit Zähigkeit an der beliebten Lustbarkeit festhielt, forderte vom Chore dieses Schauspiel. Ein Dichter, der von dem Herkommen abzuweichen wagte, mochte seinen Mitbewerbern gegenüber keinen leichten Stand haben.[548]) So behauptet sich der Kordax, dessen Unanständigkeit man wohl ermäſsigen, aber nicht beseitigen konnte, ohne den eigentlichen Charakter des Tanzes preiszugeben.[549])

Die Sikinnis des Satyrspiels ist aus gleicher Wurzel erwachsen[550]), aber wie diese Dichtart eine mittlere Stellung einnimmt, so galt es, den Uebermuth und die Zügellosigkeit dieser Tanzweise des Gemeinen und Unschönen insoweit zu entkleiden, als es die Verbindung mit der Tragödie erforderte. Raschheit und Energie der Bewegung[551]), Muthwille und neckisches Wesen waren die charakte-

546) Athen. XIV 629 F und Pollux IV 101 ff. führen eine namhafte Zahl solcher possenhafter Tänze auf.

547) Lukian de saltat. 22, Arrian Ind. 7. Das charakteristische Merkmal war, wie Schol. Aristoph. Nub. 540 bemerkt, daſs die Tanzenden *αἰσχρῶς κινοῦσι τὴν ὀσφῦν* (darin berührte sich der Kordax mit der *ἴγδις*, *μακτρισμός*, *ἀπόκινος*, *σοβάς* und wohl noch anderen von Pollux und Athenäus aufgezählten Tanzweisen). Gesteigert ward die Ausgelassenheit des Kordax, wenn der Phallus als Zugabe hinzutrat. Daher meinte man auch, nur ein Trunkener könne den Kordax tanzen, Theophr. Char. c. 6.

548) Aristophanes rühmt ausdrücklich in den Wolken 540, daſs er in diesem Drama streng den Anstand gewahrt, weder vom Phallus, noch vom Kordax (*οὐδὲ κόρδαχ᾽ εἵλκυσεν*) Gebrauch gemacht habe, während er dem Eupolis (V. 555) vorwirft, diese Mittel nicht zu verschmähen. Aber Aristophanes selbst hat keineswegs darauf verzichtet, wie schon der Scholiast erinnert, der auf die Wespen (vgl. 1326 ff. 1482 ff.) verweist.

549) Ob die mittlere und neuere Komödie von der Orchestik Gebrauch machte, läſst sich nicht feststellen. Die Darstellung lustiger Gelage auf der Bühne bot wenigstens dazu Anlaſs; man vergleiche z. B. den Stichus des Plautus.

550) Die Sikinnis wird ausdrücklich als *ἱερατικὴ ὄρχησις* (Schol. Hom. Il. II 617) bezeichnet; ähnlich war wohl die *τυρβασία*, die dithyrambische Tanzweise der Lakonier (Pollux IV 104).

551) Athen. XIV 630 C (wo statt *οὐ γὰρ ἔχει πάθος αὕτη ἡ ὄρχησις, διὸ*

ristischen Kennzeichen der Sikinnis, welche offenbar vielfacher Modificationen fähig war.[552]) Die alten Meister hatten daher Gelegenheit, ihr Talent in der Erfindung neuer Tanzfiguren, wie in der Nachbildung volksthümlicher Weisen zu bewähren.

X

Das Drama aufserhalb Athens.

Die Schöpfung der dramatischen Poesie gehört Athen an; nur die Dorier in Sicilien und Unteritalien haben ihrem angeborenen Naturell gemäfs an der Ausbildung des Lustspiels Theil genommen. In Sicilien gewinnt die Komödie zuerst eine feste Form. Epicharmus und seine Genossen bahnen den attischen Komikern den Weg. Aber das Lustspiel der Sikelioten war doch nur eine vorübergehende Erscheinung; es fehlte die nachhaltige Kraft, welche die literarischen Leistungen der Attiker auszeichnet. Ebenso tritt in Tarent gegen Ende dieser Periode Rhintho mit seinen Phlyaken auf. Aber auch diesem Possenspiele der Italioten war keine lange Dauer beschieden. Von einer selbständigen Thätigkeit tragischer Dichter aufserhalb Athens nimmt man wenig wahr. Talentvolle Dichter, die sich etwas zutrauten, brachten ihre Stücke in Athen zur Aufführung[553]); was hier Beifall gefunden hatte, dem war günstige Aufnahme auch anderwärts gesichert; namentlich wem es vergönnt war, an den grofsen Dionysien, die ganz den Charaker eines allgemeinen nationalen Festes hatten, wo man auch später nur neue Dramen zuliefs, einen Chor zu erhalten, fühlte sich durch diese Auszeichnung hochgeehrt.

Wohl suchten einzelne Fürsten den Glanz ihrer Hofhaltung durch Errichtung einer tragischen Bühne zu erhöhen, und indem sie gemäfs der nie ganz erloschenen Tradition fürstliche Freigebigkeit übten, gelang es ihnen, vorübergehend einen oder den anderen berühmten Dichter zu gewinnen. So führte Aeschylus als Gast des Hiero in Syrakus nicht nur ältere Tragödien wie die Perser auf,

οὐδὲ βραδύνει vielmehr *ἦθος* zu lesen ist). Daher stellte man sie auch mit der Pyrrhiche zusammen (vgl. auch Hesychius: *ὄρχησίς τις στρατιωτικὴ Σατύρων σύντονος*).

552) Auf die Tanzfiguren des Satyrchores weist Euripides Kykl. 220: *ἐπεί μ᾽ ἂν ἐν μέσῃ τῇ γαστέρι πηδῶντες ἀπολέσαιτ᾽ ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων* hin. Ein beliebter Charaktertanz im Satyrdrama war, wie es scheint, das *σκώπευμα* (s. Hesychius).

553) Plato Laches 183 A f.

sondern dichtete auch mit Bezug auf die Neugründung Katanas seine Aetnäerinnen. In Makedonien, welches lange Zeit fast von allem geistigen Verkehre abgeschieden war, hatte schon Perdikkas sich den Bestrebungen der Kunst und Wissenschaft nicht abgeneigt erwiesen.[554]) Allein weit mehr that in dieser Richtung sein Nachfolger Archelaus, eigentlich ein ruchloser Charakter. Die Cultur, welche er sich angeeignet hatte, verhüllte nur äufserlich die innere Roheit; aber um sein Land hat er sich wesentliche Verdienste erworben. Der Ruf seiner Reichthümer und seiner Liberalität, sowie der Glanz der neu gegründeten Hauptstadt Pella übte, zumal in den letzten Jahren des peloponnesischen Krieges, wo das Gefühl der Unsicherheit aller Verhältnisse sich der Gemüther bemächtigte, eine gewisse Anziehungskraft aus. Der Epiker Choerilus, der Dithyrambendichter Timotheus, die Tragiker Agathon und Euripides, sowie noch mancher andere fanden am makedonischen Hofe gastliche Aufnahme. Hier dichtete Euripides seinen Archelaus, hier wird er auch ältere Dramen wieder auf die Bühne gebracht haben; denn Archelaus hatte bei Dion an den Abhängen des Olympos einen musischen Agon gestiftet, wo auch scenische Spiele nicht fehlten.[555])

In Makedonien konnte die Kunst niemals rechte Wurzel fassen, und doch erscheinen diese Bestrebungen des Archelaus achtungswerth gegenüber dem Gebahren des älteren Dionysius von Syrakus. Dieser verband die Willkür und Grausamkeit des echten Tyrannen mit der kleinlichen Eitelkeit des Dilettanten; so übel er auch wegen seiner Missethaten berufen war, gegen die selbst die nächste Umgebung nicht geschützt war, bildet er sich doch wie andere Gewalthaber seinen Musenhof. Xenarchus, des Mimendichters Sophron Sohn, und der Dithyrambendichter Philoxenus verweilten hier längere Zeit; die Tragiker Karkinus der Jüngere und Antiphon waren für das syrakusanische Theater thätig; der letztere leistete aufserdem dem Tyrannen bei seinen eigenen dichterischen Versuchen hülfreiche Hand. Wie Dionysius seine Tragödien zu Olympia, Ol. 98, 1, und zu Athen, Ol. 103, 1, aufführen liefs[556]), so wird er sicherlich diese

554) Der Dithyrambendichter Melanippides der Jüngere (s. Bd. II 538) und Hippokrates von Kos verweilten längere Zeit am Hofe des Perdikkas. — (S. Bd. II 480. 540.)

555) Diodor XVII 16.

556) Diodor XIV 109. XV 74. (S. oben S. 20, A. 58).

literarischen Versuche, auf die er sich mehr einbildete als auf seine militärischen Erfolge, seinen Unterthanen nicht vorenthalten haben, deren mifsliebige Kritik er nicht zu fürchten hatte.[557])

Auch für andere Fürstenhöfe mögen öfter neue Stücke gedichtet worden sein; so schrieb Theodektes seinen Mausolus offenbar für die Artemisia von Halikarnafs.[558]) Ebenso müssen einzelne Städte sich frühzeitig für die tragische Dichtung lebhaft interessirt haben, wie Argos. Wahrscheinlich war schon Aeschylus für die dortige Bühne thätig.[559]) Später mag Euripides seine Andromache für Argos gedichtet haben; denn dafs die Tragödie nicht in Athen zur Aufführung kam, ist bezeugt, und die offen zu Tage liegenden politischen Tendenzen des Stückes, insbesondere die leidenschaftliche Polemik gegen Sparta, weisen deutlich auf Argos hin.*) Hier erkennt man zugleich, wie die Rücksicht auf das Publikum gerade in der dramatischen Poesie den Geist und die Färbung des einzelnen Werkes wesentlich bedingt; denn man erhält den Eindruck, als hätten sowohl Aeschylus als auch Euripides in diesen Dramen die Farben stärker als gewöhnlich aufgetragen. Sie wufsten eben im voraus, dafs sie einen Zuhörerkreis vor sich hatten, dem die mafsvolle Bildung der Athener abging.

Nach dem peloponnesischen Kriege wurden regelmäfsige dramatische Aufführungen immer allgemeiner. Ueberall werden Theater erbaut, die freilich auch für andere Zwecke vielfach benutzt wur-

557) Da Dionysius ein besonderer Verehrer des Aeschylus und Euripides war, werden die Dramen dieser Dichter damals auch der syrakusanischen Bühne nicht fremd gewesen sein. In Sicilien mögen die Stücke des Euripides frühzeitig Eingang gefunden haben. Besonderer Gunst erfreuten sich die melischen Partien, Plut. Nic. c. 29: *μάλιστα γάρ, ὡς ἔοικε, τῶν ἐκτὸς Ἑλλήνων ἐπόθησαν αὐτοῦ τὴν μοῦσαν οἱ περὶ Σικελίαν*, wo berichtet wird, dafs nach der Niederlage der Athener in Sicilien viele ihre Rettung nur dem glücklichen Zufall verdankten, dafs sie Euripideische Lieder auswendig wufsten.

558) Gellius X 18, 7. Nichts berechtigt jedoch, neben dem Agon für Leichenreden auch noch einen tragischen Wettkampf vorauszusetzen.

559) Aeschylus' *Ἱκέτιδες* mit den anderen dazu gehörigen Dramen waren wohl für Argos bestimmt.

*) [Diese Meinung hat Bergk kurz vor seinem Tode aufgegeben, s. Hermes XVIII S. 488 f.: „Die Tragödie ist, wie ich nach erneuter Prüfung des Dramas so wie der Scholien erkannt habe, für Athen bestimmt und auch in Athen aufgeführt worden.“ Vgl. auch S. 503 ff.]

den.[560]) Die ausgesetzten Preise (denn nach dem Vorgange Athens fand meist ein Agon statt) trugen wesentlich dazu bei, die Theilnahme zu steigern. Zunächst wurden Tragödien gegeben, meist ältere klassische Stücke, vor allem von Euripides; doch mag man auch die Arbeiten der jüngeren attischen Tragiker wiederholt haben. Von selbständiger Thätigkeit ist nichts wahrzunehmen, und diese Verhältnisse erfahren auch in der alexandrinischen Epoche und später keine wesentliche Aenderung. Nur in Alexandria und etwa in Athen regt sich der Trieb, aus eigener Kraft etwas zu schaffen, und wenn auch auf anderen Bühnen noch zuweilen Dichter mit neuen Dramen auftraten, so ist doch von einer literarischen Wirkung keine Rede, daher manche von vornherein auf scenische Darstellung verzichteten und ihre Versuche nur für Leser bestimmten. So wurden selbst jüdische und später christliche Stoffe dramatisch bearbeitet, wie der Auszug der Juden aus Aegypten von Ezechiel im zweiten Jahrhundert und die Leiden Christi, gewöhnlich dem Gregorius von Nazianz zugeschrieben.[561])

Die Stücke der alten und meist auch der mittleren attischen Komödie trugen so entschieden das Gepräge ihrer Zeit und örtlichen Umgebung an sich, dafs eine Uebertragung auf andere Bühnen nicht möglich war. Dagegen das neuere Lustspiel fand wegen seines allgemeingültigen Charakters alsbald überall Eingang. Die Stücke des Menander und seiner Kunstgenossen wurden sehr bald gerade sowie die Dramen der drei grofsen Tragiker Jahr aus Jahr ein aufgeführt. Allein abgesehen von Possenspielen und Parodien regt sich nirgends das Bestreben, mit jenen Vertretern des attischen Lustspiels sich in einen Wettstreit einzulassen, und auch in Athen erlischt seit dem Anfange der alexandrinischen Epoche die Produktion auf diesem Gebiete immer mehr.

Ungleich höher sind die Wirkungen anzuschlagen, welche das griechische Drama in der Fremde ausübte. Im Orient waren an den Fürstenhöfen, wo man für griechische Bildung nicht unempfänglich war, sehr bald auch griechische Tragödien beliebt. Der Parther-

Wirkungen in der Fremde.

560) Namentlich zu anderen dichterischen oder musikalischen Aufführungen: in Nemea fand im Theater ein ἀγὼν κιϑαρῳδῶν statt, dem Philopömen beiwohnte, wobei die Perser des Timotheus aufgeführt wurden. Die Benutzung des Theaters zu Volksversammlungen ist bekannt.

561) Ἐξαγωγή und Χριστὸς πάσχων.

könig Orodes liefs nach dem Siege über Crassus durch griechische Schauspieler die Bacchen des Euripides aufführen. Die Wahl der Tragödie für diesen Anlafs und der rohe Muthwille, den man während des Spiels an dem blutigen Haupte des Römers verübte, bekunden hinlängliches Verständnifs; ja der Orodes und sein Bundesgenosse Artavasdes von Armenien schrieb sogar selbst griechische Trauerspiele.[562]) Das indische Drama verdankt seine Ausbildung wesentlich der Bekanntschaft mit der griechischen Schauspieldichtung.[563])

Viel tiefer geht die Wirkung bei den nahe verwandten italischen Stämmen, weil man hier die griechischen Dramen nicht in ihrer originalen Gestalt vorführte, die doch nur einem kleinen Kreise Gebildeter verständlich war, sondern übersetzte und bearbeitete, bis man später zu selbständigen Nachbildungen überging. So wurden die klassischen Werke der griechischen Dramatiker in Italien vollständig eingebürgert; nach dem Muster der Griechen erstand eine umfangreiche einheimische dramatische Literatur. Ein gewisses mimisches Talent ist der altitalischen Bevölkerung eigen. Unvollkommene Anfänge der dramatischen Poesie waren längst vorhanden; um so gröfsere Theilnahme brachte man der Einführung des griechischen Schauspiels entgegen. Bald wurde der Sinn für künstlerische Form geweckt, und man wufste den Werth einer regelrecht angelegten dramatischen Handlung wohl zu würdigen.

Die römische Literatur beginnt mit dem Drama, also derjenigen Gattung der Poesie, womit sonst bei naturgemäfsem Verlaufe die Entwicklung abschliefst. Es waren dies eben keine selbständigen Arbeiten, sondern massenweise wurden griechische Lust- und Trauerspiele übersetzt. Daher hat es auch nichts Auffallendes, wenn anfangs derselbe Dichter gleichmäfsig tragische und komische Stoffe

562) Plutarch Crassus c. 33.

563) Manche griechische Culturelemente mögen auf diesem Wege nach Indien gelangt sein; so ist der indische Liebesgott vielleicht erst dem griechischen Eros nachgebildet. Die Bekanntschaft der Völker des inneren Asiens mit den klassischen Werken der griechischen Tragödie bezeugt Plutarch de fort. Alex. I c. 5, wo er die Verdienste Alexanders um die Ausbreitung hellenischer Bildung im Orient hervorhebt: *καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν* (lies *Σογδιανῶν*) *καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον.*

bearbeitet. Indes so wie man höhere Anforderungen an sich selbst stellte, tritt auch in Rom die naturgemäfse Theilung ein. Pacuvius und Accius beschränken sich auf die Tragödie, ebenso Plautus und seine Nachfolger auf die Komödie. Es ist leicht erklärlich, dafs die ersten Versuche, das Drama nach Rom zu verpflanzen, von Fremden ausgehen. Livius Andronicus stammt aus Tarent, wo die dramatische Poesie mit Vorliebe gepflegt wurde, Nävius aus Campanien, wo griechische Cultur seit frühester Zeit feste Wurzeln gefafst hatte, Ennius aus Rudiä in Calabrien, sein Schwestersohn Pacuvius aus Brundusium.

Der Erfolg, mit dem diese Dichter ihre griechischen Vorbilder wiedergaben, war sehr verschieden, und die unbeholfenen Versuche sind nicht gerade immer die ersten. Die Tragödie erreicht ihren Höhepunkt in Accius, einem begabten Dichter, eigentlich dem letzten nennenswerthen Vertreter der Gattung, die Komödie in Plautus, den keiner seiner Nachfolger auch nur annähernd erreicht. Plautus besafs alles, was den wahren Lustspieldichter macht. Wie Grofses hätte er leisten können, wenn er sich entschlossen hätte, seine Stoffe unmittelbar aus dem römischen Volksleben herauszugreifen, statt den trüben Niederschlag einer fremden Cultur, die sich ausgelebt hatte, zu reproduciren. Man hat zwar später den Versuch gemacht, ein nationales Lustspiel zu schaffen, aber man begnügte sich mit der Veränderung des Kostüms und unwesentlichen Aeufserlichkeiten. Afranius meinte das Höchste geleistet zu haben, wenn er dem Menander die römische Toga umwarf. Verdienstlicher war jedenfalls das Unternehmen, das altitalische Possenspiel zu erneuern und literarisch auszubilden. Freilich führten die stehenden Figuren der Atellanen nothwendig eine gewisse Beschränkung des Gesichtskreises herbei, aber vor den typischen Charakteren des griechischen Lustspiels hatten sie wenigstens den Vorzug des Naturwüchsigen, Volksmäfsigen, und so viel auch des Rohen und Gemeinen der hier dargestellten Handlung anhaften mochte, so sehr auch das römische Volksleben bereits in der Zersetzung begriffen war, so mufste doch unwillkürlich der sittliche Geist, der gerade in den niederen Schichten des Volkes noch nicht erloschen war, durchbrechen. Auch in der Tragödie begegnen wir Ansätzen zu einem nationalen Drama, und da es keine einheimische Sagendichtung gab, war man ausschliefslich auf das Gebiet der Geschichte angewiesen. Die Erin-

nerungen an die bewegte Vergangenheit Roms und die grofsen Männer, welche diesen Staat geschaffen, boten reichhaltiges, wenn auch sprödes Material dar; allein der rechte Dichter vermag selbst widerstrebenden Stoff zu bewältigen. Indes, da man das Gesetz der Kunst als etwas Fertiges und Abgeschlossenes von den Griechen überkam, ist das historische Drama in Rom eine ebenso vereinzelte Erscheinung wie in Athen geblieben.

Die Theilnahme an den Erzeugnissen der griechischen Bühne war nicht auf Rom beschränkt[564]); die Römer sind vielmehr hier wie anderwärts nur dem Vorgange ihrer Nachbarn gefolgt. Die Etrusker haben sich nicht, wie man gewöhnlich annimmt, mit pantomimischen Tänzen begnügt, worin sie allerdings besondere Fertigkeit besafsen[565]), sondern auch dramatische Spiele waren nicht unbekannt. Die tuskischen Tragödien des Volnius, deren Varro gedenkt[566]), mögen erst einer späteren Zeit angehören, aber nichts berechtigt zu der Vermuthung, dafs dies ein vereinzelter Versuch war, lediglich in der Absicht unternommen, um eine Sprache neu zu beleben, die bereits im Aussterben begriffen war. Die Reste alter Theater zu Fäsulä, Arretium und Adria sind zwar ebenso wenig als die zu Cortona aufgefundenen Bronzefiguren von Schauspielern mit Masken und Kothurnen als ein vollgültiges Zeugnifs für dramatische Aufführungen anzusehen; allein die zahlreichen Sculpturwerke etruskischer Grabdenkmäler, welche mit sichtlicher Vorliebe Scenen aus griechischen Tragödien, besonders des Euripides darstellen, wobei zugleich die Einwirkung des nationalen Elementes

564) Ob andere Städte in Latium mit Rom wetteiferten, ob sie nicht vielleicht ein regelrechtes Drama besafsen, ehe Livius Andronicus auftrat, läfst sich bei der Dürftigkeit unserer Quellen nicht ermitteln; sicher ist, dafs in diesen Municipalstädten einst grofse geistige Regsamkeit und Bildungstrieb herrschte, bis die Centralisation in Rom alle diese Keime erstickte, ohne aus dieser Verödung der Landschaft rechten Vortheil zu ziehen, vgl. was Cicero pro Archia c. 3 über das Studium der griechischen Literatur bemerkt.

565) Dafs die etruskischen Künstler in Rom nur ihre Tänze aufführten (*sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu,* Liv. VII 2, 4), ist erklärlich; denn die etruskische Sprache war für die Bühne etwas durchaus Fremdes.

566) Varro de l. l. V 55. Dieser Volnius (oder Volumnius?) mag ein älterer Zeitgenosse des Varro gewesen sein.

567) Als Nachbildungen griechischer Skulpturwerke können jene etruskischen Aschenkisten nicht gelten; wollte man aber annehmen, durch griechi-

unverkennbar ist, setzen eine einheimische Bühne voraus.[567]) Bedeutende dichterische Begabung mag nicht gerade das Erbtheil der alten Etrusker gewesen sein, allein von einer selbständigen Blüthe des Dramas ist auch gar nicht die Rede; wohl aber mögen die Etrusker, deren Kunst überall unter dem mächtigen Einflusse hellenischer Cultur steht, griechische Tragödien, vor allem die des Euripides bearbeitet haben, und zwar gewifs früher als die Römer, denen sie in der äufseren Civilisation überall voraus waren. Die Osker in Campanien werden nicht zurückgeblieben sein. Nur mochte bei dieser genufssüchtigen Bevölkerung das Lustspiel, welches hier ohnedies verwandten einheimischen Elementen begegnete[568]), vorzugsweise Anklang finden, während der gemessene Ernst der Tragödie dem herrschenden Geschmacke weniger zusagte.

sche oder gar römische Tragödien, die man auf etruskischen Theatern aufführte, sei jene Richtung der Plastik hervorgerufen worden, so hat diese Erklärung weit geringere Wahrscheinlichkeit, als die Voraussetzung einer nationalen Bühne.

568) Das Fest der Weinlese wurde von den italischen Stämmen mit Maskenscherzen ganz wie in Griechenland begangen; vgl. Vergil Georg. II 385 ff., wo man den Zusatz des gelehrten Dichters: *Troia gens missa* zu *Ausonii coloni* nicht urgiren darf.

Die Tragödie.

Einleitung.

Indem der tragische Dichter fremdes Unglück, fremde Schuld mit der ergreifenden Gewalt der ganzen Wahrheit vorführt, erfüllt er unsere Seele mit Furcht und Mitgefühl. Der empfängliche Zuschauer giebt sich völlig der Illusion hin; er vergifst, dafs er der Bühne gegenüber ist, folgt mit wärmstem Antheil den Geschicken der handelnden Personen, begleitet den Helden mit banger Furcht und Besorgnifs auf seiner gefahrvollen Bahn. Die Kämpfe und Conflicte des Lebens, das Unrecht und die Sünde, die Noth und der Jammer des irdischen Daseins stehen uns nicht als etwas Fremdes gegenüber. Unsere Leidenschaften sind von denen, die der Dichter darstellt, nicht verschieden; ein ähnliches Schicksal, wie es den tragischen Helden heimsucht, kann einen jeden treffen. Allein Furcht empfinden wir nicht so sehr für uns; ein solches egoistisches Interesse mufs der echten Kunst gegenüber verstummen. Die Erinnerung an Selbsterlebtes, an ähnliche Erfahrungen Anderer tritt zurück vor der lebhaften Sympathie, welche der Anblick fremder Leiden, fremden Schmerzes hervorruft. Ist die Katastrophe eingetreten, so wird uns die Nichtigkeit des irdischen Daseins klar, aber zugleich fühlen wir uns gehoben und geläutert ebenso durch das Schauspiel menschlicher Kraft und Energie, die sich in Kämpfen und Dulden bewährt, bis sich ihr Schicksal erfüllt, wie durch den Hinblick auf eine höhere Nothwendigkeit, die sich an den dunkeln Verwickelungen des Lebens offenbart. So wird das Gemüth von dem, was es innerlich gewollt, befreit, des Herzens Unruhe beschwichtigt, und der Glaube an eine sittliche Weltordnung neu befestigt. Dies eben ist die läuternde und erlösende Kraft, welche aller echten Poesie innewohnt, die aber nirgend so wirksam, wie in der Tragödie, sich äussert.

Charakteristik der tragischen Poesie.

Athen übernimmt mit dem Beginn dieser Epoche die Führung auf dem Gebiete der Literatur. Die epische Dichtung war längst abgeschlossen, die Lyrik bereits auf ihrem Höhepunkte angelangt; naturgemäss tritt nun das Drama auf, dessen Pflege sich alsbald die

Wirkung und Einflufs der Tragödie.

tüchtigsten Kräfte zuwenden. Die höhere Ausbildung der dramatischen Poesie, ein ausschliefsliches Verdienst der Attiker, beginnt mit der Tragödie, deren Blüthezeit ein volles Jahrhundert umfafst. Was die bedeutendsten Vertreter dieser Gattung geschaffen, wirkte nach verschiedenen Seiten hin anregend. Die Komödie, bisher gering geachtet, ordnet ihren Haushalt nach dem Vorbilde der Tragödie, so weit die Verschiedenheit der gestellten Aufgabe es zuliefs, und tritt bald mit ebenbürtigen Leistungen auf. Wie Kratinus an Aeschylus erinnert, so Aristophanes an Euripides, und der Komiker gesteht selbst zu, dafs er bei dem Tragiker in die Schule gegangen sei. Allmählich gestaltete sich das Verhältnifs minder freundlich. Wie die Komödie nach allen Seiten hin scharfe, oft rücksichtslose Kritik übt, so wird sie nicht müde, das Verfehlte, die falschen Richtungen gerade der zeitgenössischen Tragiker zu geifseln, eben weil diese Kunst auf dem Gebiete des geistigen Lebens eine der ersten Stellen einnahm. Wenn die dithyrambische Poesie auf die Gestaltung des Lyrischen in der jüngeren Tragödie vielfach eingewirkt hat, so bildet sie auch wieder das dramatische Element wetteifernd mit der Tragödie aus.

Das Talent leichter gewandter Conversation ist vorzugsweise den Athenern eigen. Alle Schichten der attischen Gesellschaft durchdringt der Trieb sich mitzutheilen, seine Gedanken in Scherz und Ernst auszusprechen. Aus dem Leben ging diese Gewohnheit, die höchsten Fragen wie das Geringfügigste dialektisch zu erörtern, in die Literatur über, und gerade die Tragödie bot die mannigfachsten Vorbilder für diese Uebung des Geistes in mustergültiger Form dar. Aber nicht nur die dialogischen Scenen, sondern auch die längeren Reden, mit denen die Helden auf der Bühne ihre Sache führen, hatten für die Bürger eines politisch hochentwickelten Gemeinwesens, wo die Gabe der Rede Einflufs und Ansehen verlieh, besonderen Reiz. Die mächtige Beredsamkeit, welche zu derselben Zeit, wo die grofsen Tragiker wetteifernd ihre besten Werke schufen, alle Gemüther mit sich fortrifs, empfing sicherlich von der Bühne mannigfache Anregung, während später die öffentlichen Verhandlungen vor der Volksgemeinde und den Gerichtshöfen ebenso wie die Versuche, die Theorie der Redekunst festzustellen, nur allzuviel Einflufs auf die weitere Entwicklung der tragischen Poesie gewannen. Die Verdienste dieser Dichter um die Pflege und Ausbildung der Sprache

sind unbestritten. Die durchsichtige Klarheit und Geschmeidigkeit, die Verstandesschärfe wie die Reinheit des Ausdrucks, welche die Rede der Attiker auszeichnet, wird zunächst den Bemühungen der Tragiker verdankt; was später Gemeingut war, von jedem Gebildeten in der Schrift wie im mündlichen Verkehr gebraucht wurde, tritt uns hier in ursprünglicher Frische entgegen.

Nicht minder nachhaltig ist der Einflufs der Tragödie auf die bildende Kunst. Indem die dramatische Dichtung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit eine Handlung dem Auge vorführt, mufste sie in ganz anderer Weise als Epos und Lyrik auf die Plastik und Malerei einwirken. Die lebensvollen Bilder der Bühne ziehen in raschem Wechsel vorüber. Der Künstler mufste sich alsbald angeregt fühlen, durch den Meifsel, durch Erzgufs oder durch den Reiz der Farben das Bild zu fixiren und so dem flüchtigen Momente dauernde Wirkung zu sichern. Allein die bildende Kunst begnügt sich nicht mit Reproductionen. Das bewegte Leben der dramatischen Poesie, welche nicht nur äufsere Begebenheiten, sondern auch innere Seelenzustände darstellt und mit allen Mitteln, geistigen wie sinnlichen, ihren Schöpfungen den Schein wirklichen Lebens, voller Gegenständlichkeit zu verleihen vermag, forderte zu einem Wettstreite in verwandter Richtung auf, und die hellenische Sculptur, noch mehr aber die Malerei, obwohl der Poesie gegenüber im Nachtheil, da sie in der Wahl der Mittel beschränkt und nur auf die Darstellung eines Momentes angewiesen sind, verfolgen beharrlich diese Bahn. Polygnotus, der Meister im hohen idealen Stil, in der Kunst, den Charakter heroischer Gestalten zur Anschauung zu bringen, unübertroffen, ein Geistesverwandter des Aeschylus und Sophokles, folgt nicht nur den Spuren des Epos und der Meliker, sondern behandelt auch Motive der dramatischen Poesie.[1]) Bei Apollodorus, dem Vorläufer des Zeuxis, von dem man rühmte, er habe zuerst die Pforten der wahren Kunst erschlossen, weil er Licht und Schatten wirksam zu vertheilen verstand, erklärt sich das Bestreben, seinen Gestalten den täuschenden Schein wirklichen Lebens zu geben, vielleicht daraus, dafs er ur-

1) Hierher gehören besonders die Gemälde in den Propyläen, dann in der bunten Halle (ποικίλη) Kassandra und Ajas' Frevel. Kassandra kam auch auf dem grofsen delphischen Bilde vor. Namentlich an Sophokles erinnert manches, wie der Thamyras; doch zeigt der Maler auch seine Selbständigkeit; bei der Ermordung des Aegisthus führte er die Söhne des Nauplius ein.

sprünglich Bühnenmaler war[2]) und so Gelegenheit hatte, die Gesetze der Perspektive wie die Wirkungen auf der Bühne gründlich zu studiren. Viel entschiedener als Aeschylus[3]) und Sophokles hat Euripides eingewirkt. Die Hauptfiguren seiner Dramen, zumal seine Frauencharaktere, wie Medea, Phädra, Iphigenia[4]), Merope und andere, sind unzählige Mal in Werken der Sculptur und Malerei dargestellt worden. Ueberhaupt hat dieser Dichter, bei dem das tragische Pathos am intensivsten erscheint und der zugleich ein ungewöhnliches Talent malerisch anschaulicher Schilderung bekundet, der jüngeren Schule der hellenischen Plastik und Malerei recht eigentlich den Weg gewiesen. In der Plastik tritt die neue Richtung des Praxiteles und Skopas, die zu dem Ernste und der Strenge des Stils von Pheidias in entschiedenem Gegensatze steht, obwohl in dem Entwicklungsgesetze der Kunst selbst begründet, erst hervor, nachdem die Tragödie das Innere des menschlichen Gemüthes erschlossen hatte.

Mythische Stoffe. Die griechische Tragödie behandelt gegebene Stoffe, welche fast ausnahmslos dem Gebiete der Sage angehören; denn die Zahl historischer Dramen war gering. Von freier Erfindung hat nur einmal Agathon Gebrauch gemacht[5]); denn die letzte Arbeit des greisen

2) Der Zuname *σκιαγράφος*, den Apollodorus mit Recht führte, ist eigentlich gleichbedeutend mit *σκηνογράφος* (Hesychius *σκιά*). Auch in der Wahl der Gegenstände ist bei Apollodorus der Einfluſs der dramatischen Poesie sichtbar.

3) Daſs dem Künstler, der die Zeichnung zu der Dariusvase entwarf, Aeschylus' Perser gegenwärtig waren, ist nicht zu verkennen. Wenn auf einem Relief die Fesselung des Prometheus dargestellt ist und Nereiden oder Okeaniden den Hephästus, der eben sein Geschäft vollendet hat, um Erbarmen für den Titanen anflehen, so ist dieser Zug nicht der Sage entlehnt, sondern man erkennt deutlich die Einwirkung der Aeschyleischen Tragödie.

4) Wenn in der Erkennungsscene bei den Taurern Iphigeneia mit dem Briefe in der Hand erscheint, so geht dies unzweifelhaft auf die scenische Darstellung zurück.

5) Aristot. Poet. 9, 7 p. 1451 B 19, wo er ausführt, daſs die Namen der handelnden Personen in der Tragödie meist überliefert und bekannt sind: *οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐδέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει.* Allein *Ἄνθος* ist für den Titel einer Tragödie wenig passend; das Stück wird *Ἀνθεύς* geheiſsen haben.

Sophokles, der Oedipus auf Kolonos, wenn schon die dramatische Handlung selbst wesentlich ein Werk des Dichters ist, lehnt sich doch überall in Motiven und Charakteren an die Ueberlieferung an. Die griechische Tragödie breitet sich über das ganze Gebiet der Sage aus, aber sie hat die Schätze der Tradition weder gleichmäfsig benutzt, noch viel weniger zu erschöpfen versucht. Bei der unendlichen Fülle der Sagen war dies nicht möglich, aber bezeichnend ist, dafs die Tragiker nach Euripides am wenigsten darauf ausgehen, neue Pfade einzuschlagen, während doch sonst die Epigonen an unverbrauchten Stoffen ihre Kräfte zu üben pflegen.

Homer und die kyklischen Dichter sind die Hauptquelle der Sagenkunde für die Tragiker.[6]) Daher erklärt sich auch zur Genüge

6) Frühzeitig begann die gelehrte Forschung sich mit den mythischen Stoffen, welche die griechischen Tragiker behandelt haben, zu beschäftigen, indem man ebensowohl die Quellen, welche sie benutzten, als auch die Umbildungen der Sage, welche von ihnen ausgingen, sowie die Abweichungen der einzelnen Dichter unter sich nachzuweisen bemüht war. Schon Glaukus von Rhegium schrieb περὶ Αἰσχύλου μύθων (s. die Einl. zu Aeschylus' Persern). Dikäarch setzte gewissermafsen diese Arbeit fort in seinen ὑποθέσεις τῶν Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου μύθων (Sext. Empir. adv. Math. III 3 p. 697 Bekk.), die sich keineswegs auf eine summarische Angabe des Inhalts der Dramen beschränkten; noch sind uns Proben dieser Arbeit (wenn auch nicht immer in der vollständigen Fassung) zu Euripides Medea, Alkestis und Rhesus erhalten. Das Hauptwerk des Isokrateers Asklepiades τραγῳδούμενα in sechs Büchern wird von den Späteren fleifsig benutzt. Philochorus schrieb περὶ Σοφοκλέους μύθων (Suidas II 2, 1496) und eine ἐπιστολὴ πρὸς Ἀσκληπιάδην eben mit Bezug auf die τραγῳδούμενα (Schol. Eurip. Hecuba 1), wohl nicht verschieden von der ebendaselbst genannten Schrift περὶ τραγῳδιῶν. Aufserdem werden τραγῳδούμενα von Demaratus einige Mal erwähnt. Die alten Erklärer der Tragiker haben dann diese Forschungen ergänzt und fortgesetzt. Man glaubt gewöhnlich einen Ersatz für diese untergegangene Literatur in den *Fabulae* des Hygin zu finden. Allein die Vermuthung, dafs hier grofsentheils nur Inhaltsangaben griechischer Tragödien oder lateinischer Bearbeitungen vorliegen, ist nicht begründet; allerdings ist c. 4 *Ino Euripidis*, c. 8 *Antiopa Euripidis quam scribit Ennius* überschrieben, aber gerade bei diesen Kapiteln ist es fraglich, ob sie dem ursprünglichen Werke angehören. Natürlich sind auch die Tragiker direkt oder indirekt benutzt, z. B. die Erzählung von Archelaus geht auf das Drama des Euripides zurück, aber sie sind nicht die eigentliche Quelle; daher vermifst man bei Hygin manches beliebte tragische Thema, während daneben Fremdartiges sich findet. Wenn Hygin mit sichtlicher Vorliebe Liebesabenteuer auswählt, welche zu einer tragischen Verwicklung Anlafs geben, so deutet dies auf eine Stoffsammlung nach Art des Parthenius hin.

die Bevorzugung des troischen und thebanischen Kreises, die uns besonders bei Aeschylus und Sophokles entgegentritt, weniger bei Euripides, dem überhaupt der Geist des heroischen Epos nicht eben zusagte. Es ist beachtenswerth, dafs dieser Dichter nur den Rhesus[7]) einer Episode der Ilias, die nicht dem älteren Gedichte angehört, nachgebildet hat, während Aeschylus und Sophokles aus der Ilias wie aus der Odyssee Stoff zu mehreren Dramen entlehnten. Aber auch die Hesiodische Poesie, die unerschöpfliche Fundgrube alter Sagenkunde, ward nicht vernachlässigt; zumal Aeschylus verdankt diesem Dichter vielfache Anregung. Den Einflufs, welchen die Umdichtungen der Heldensage durch die chorische Lyrik auf die Tragiker ausübten, vermögen wir zwar nicht genügend nachzuweisen, dürfen ihn aber nicht gering anschlagen.[8]) Endlich haben die Tragiker wie alle älteren Dichter nicht selten unmittelbar aus der lebendigen Ueberlieferung geschöpft; so wurden selbst rein örtliche Sagen aus dem Volksmunde in die Poesie eingeführt.[9])

So treten neben den troischen Kreis die Argonautensage, neben die düstere Geschichte der thebanischen Vorzeit die unheimlichen Erinnerungen an die Greuelthaten des argivischen Königshauses, neben Herakles sein jüngeres Abbild Theseus. Aber auch thessalische, korinthische, attische, kretische und andere Sagen werden fleifsig bearbeitet. Die eigentliche Göttersage tritt zurück; nur die Mythen, welche sich auf die Einführung des Dionysusdienstes in Griechenland bezogen, wo die siegreiche Gewalt des Gottes sich in dem Untergange seiner Widersacher recht deutlich offenbarte, waren ein beliebter Vorwurf für die tragische Dichtung, die ja unmittelbar aus dem Cultus des Dionysus hervorgegangen ist.

In der Auswahl der Stoffe bekundet jeder der drei Tragiker seine eigene Art. Der alterthümliche Geist des Aeschylus verläugnet

7) Eine nicht mehr vorhandene Tragödie; denn das erhaltene Stück gehört der Schule des Aeschylus an.

8) Am meisten dürfte Stesichorus auf die Tragiker eingewirkt haben; allein auch andere Meliker, wie Ibykus und Simonides, boten der dramatischen Poesie geeignete Stoffe dar. So hatte Simonides in einer Parekbase (fr. 209) die Abfahrt der Achäer und den Schatten des Achilles, der über seinem Grabhügel erscheint und den Opfertod der Polyxena fordert, auf das Anschaulichste geschildert.

9) Aeschylus hatte in seinem Gelegenheitsdrama, den *Αἰτναῖαι*, die sicilische Sage von den Paliken benutzt.

sich auch hier nicht; wenn er wiederholt den Mythus vom Prometheus bearbeitet, so steigt er bis zu den fernsten Zeiten der Göttergeschichte hinauf; aber auch sonst berührt er mit sichtlicher Vorliebe die Göttersage. Ebenso haben die Wunder und grauen Gestalten der älteren Heroensage für ihn besonderen Reiz. Dagegen sind ihm andere Stoffe fremd, welche gerade die folgenden Tragiker vorzugsweise beschäftigten, wie die Thaten des Atreus und Thyestes, der Wahnsinn des Alkmäon, ebenso Helena oder Antigone, wie überhaupt Frauencharaktere bei Aeschylus noch zurückstehen. Sophokles hat mit Aeschylus die ideale Richtung gemein und folgt wie jener vorzugsweise den Spuren der epischen Dichtung, aber er entsagt der Vorliebe für das Alterthümliche, da der feierliche Ernst und die Erhabenheit dem herrschenden Zeitgeschmacke nicht mehr wie ehedem zusagten. Dagegen führt Sophokles attische Sagen, wie die vom Triptolemus, von der Prokris und andere, in die Poesie ein[10]), an die sich ein besonderes patriotisches Interesse knüpfte. Nicht wenig neuen Stoff verdankt die Tragödie dem Euripides. Er benutzt die verschiedensten Gebiete der Sage; so geht er in seinem Kresphontes bis auf die Zeit nach der Wanderung der Herakliden herab, die sonst allgemein als Grenze des mythischen Heldenzeitalters gilt; ebenso hat er in seinem Archelaus, einem echten Gelegenheitsstücke, den Stifter des makedonischen Königshauses auf die Bühne gebracht.

Wie die Tragiker nach dem Vorgange der epischen und lyrischen Dichter den reichen Sagenschatz der Nation nur in einer neuen Kunstform reproducieren, so meiden sie auch nicht das Zusammentreffen mit ihren eigenen Vorgängern. Derselbe Stoff wird immer von neuem dramatisch bearbeitet, und diese Uebereinstimmung in der materiellen Grundlage, diese Wiederholung derselben Charaktere, Schicksale und Verwicklungen that der Wirkung keinen Eintrag. So hat jeder der drei Tragiker eine Iphigenie in Aulis, einen Palamedes, einen Philoktet in Lemnos, einen Oedipus, dann den Muttermord des Orestes und den Tod des Glaukus gedichtet.[11]) Den Selbst-

10) Aeschylus hat, wie es scheint, nur die attische Sage von der Entführung der Oreithyia durch Boreas dramatisch bearbeitet, vielleicht erst, nachdem Sophokles diese Bahn betreten hatte.

11) Das Schicksal des Glaukus, eines Sohnes von Minos, hatte Aeschylus

mord des Ajas, welchen Aeschylus in den Thrakerinnen[12]) dargestellt hatte, führte Sophokles in seiner bekannten Tragödie wieder vor; ebenso haben beide Dichter den Tod des Memnon wie des Odysseus bearbeitet, dann begegnen sie sich in der Niobe, im Athamas, Phineus, Sisyphus und Telephus in Mysien. Aeschylus und Euripides haben einen Telephus in Argos gedichtet, ebenso die Sagen vom Tode des Phaëthon[13]) und des Pentheus[14]), sowie vom Ixion[15]) dramatisch behandelt. Besonders häufig treffen Sophokles und Euripides zusammen: im Alexandros, wo die Wiederaufnahme des Paris in das troische Königshaus geschildert wurde, in der Antigone, Danae[16]) und Andromeda, im Phrixus, Alkmäon, Oenomaus, in dem Bruderzwiste des Atreus und Thyestes, im Ion, Hippolytus[17]), Meleager und Bellerophon. Ebenso werden die Nachfolger der drei Tragiker, die sich überhaupt auf einen immer engeren Kreis beschränken, nicht müde, die bekannten Themen zu wiederholen, wie Thyestes, Alkmäon oder Oedipus, Achilles und Telephus, Philoktet und Helena, oder die Zerstörung Trojas, Medea und Herakles. Manchmal wird eine Episode aus einem älteren Drama zu einer selbständigen Dichtung erweitert, oder auch der Inhalt einer bekannten Tragödie beiläufig in gedrängter Kürze wiederholt.[18])

Ein jeder Dichter behandelt eben die Fabel in anderer Weise und in eigenthümlichem Geiste. War auch der Stoff der gleiche, so gestattete er doch meist eine verschiedenartige Auffassung. Dazu kommt, dafs diese Sagen zum Theil nur in allgemeinen Umrissen überliefert waren; denn die ältere Poesie hatte nicht alles erschöpft,

in den *Κρῆσσαι*, Sophokles in den *Μάντεις* (oder auch *Πολύιδος* genannt), Euripides im *Πολύιδος* behandelt.

12) Aeschylus' *Θρῇσσαι.*

13) Aeschylus in den *Ἡλιάδες*, Euripides im *Φαέθων.*

14) Aeschylus im *Πενθεύς*, Euripides in den *Βάκχαι.*

15) Auch Sophokles scheint einen Ixion geschrieben zu haben.

16) Sophokles dichtete einen *Ἀκρίσιος.*

17) Sophokles' *Κρέουσα* entsprach dem Ion des Euripides, der Hippolytus des Euripides der *Φαίδρα* des Sophokles.

18) Die Io hat Aeschylus zu einer Episode im Prometheus benutzt. Sophokles dichtete einen *Ἴναχος.* Die Sage vom Prometheus, welche Aeschylus in mehreren Dramen bearbeitet hatte, flocht Sophokles in den *Κολχίδες* ein. Der Opfertod der Polyxena bildete den Inhalt der gleichnamigen Tragödie des Sophokles. Euripides bringt ihn als Beiwerk in der Hecuba an.

sondern vieles nur gelegentlich und andeutend berührt. Um so freier konnte sich der dramatische Dichter bewegen. Aber auch wo ein Vorwurf von den Epikern oder Lyrikern in selbständiger Form dargestellt war, verlangte doch das Gesetz der dramatischen Poesie meist eine wesentlich andere Gestaltung. Nach der Erzählung der Kykliker ward Diomedes ausgesandt, um den verstofsenen Philoktet von Lemnos zurückzuführen. Dieser Held eignete sich für die schlichte Weise des Epos, nicht für die verwickelte tragische Handlung; hier bedurfte es eines stärkeren Gegensatzes, um die rechte Wirkung zu erzielen. Aeschylus setzt daher an die Stelle des Diomedes den Odysseus, der früher den Philoktet ausgesetzt hatte, und diesem Vorgange sind die anderen Tragiker gefolgt, nur dafs Euripides dem Diomedes und Odysseus dieses Geschäft überträgt und so eine Steigerung des dramatischen Lebens gewinnt[19]), während Sophokles denselben Zweck in anderer Form erreicht, indem er dem Odysseus den jungen Sohn des Achilles Neoptolemus zugesellt.

Ohne Umdichtungen ging es nicht ab. An dem Thatsächlichen der mythischen Ueberlieferungen haben alle Tragiker mehr oder minder selbständige Aenderungen vorgenommen, ja derselbe Dichter scheut sich nicht in verschiedenen Dramen nach Mafsgabe des verschiedenen Standpunktes der Sage eine abweichende Gestalt zu geben und so mit sich selbst scheinbar in Widerspruch zu gerathen. Man hat gewöhnlich den Euripides beschuldigt, dafs er mit der Ueberlieferung willkürlich umgehe, die Mythen allzufrei abgeändert habe. Und in der That finden sich in den Tragödien des Euripides nicht wenige und starke Abweichungen von der volksmäfsigen Sage, z. B. der Inhalt des Orestes ist wesentlich als eigene Erfindung des Dichters zu betrachten.[20]) Indes auch Aeschylus und Sophokles haben wie mehr oder weniger alle griechischen Dichter in vielen Punkten den Mythus umgestaltet und fortgebildet[21]); allein diese Dichter pfle-

19) Euripides schliefst sich hier der Weise des Epos an, welches beide Helden gern vereint wirken läfst.

20) Daher bemerkt auch der Grammatiker Aristophanes *παρ' οὐδένι κεῖται ἡ μυθοποιΐα.* Allein einzelne Züge verdankt auch hier der Dichter der Ueberlieferung, z. B. wenn Elektra dem Pylades vermählt wird, s. Hellanikus bei Pausan. II 16, 7.

21) Das unveräufserliche Recht des Dichters, die mythische Ueberlieferung abzuändern, erkennt auch Aristoteles an. Manches übrigens, was uns erfunden

gen, wo es gilt, die Ueberlieferung der kunstmäfsigen Form des Dramas anzupassen, die alte Sage mit tieferem Gehalt zu erfüllen oder mit den Anforderungen einer vorgeschrittenen Bildung in Einklang zu setzen, schonend zu verfahren. Zumal Aeschylus, der mit ehrfurchtsvoller Scheu an die Gestalten der Götter und Heroenwelt herantritt, dichtet im Geist der alten Sage. Ganz anders verfährt Euripides. Ihm ist der Sinn für die einfache Gröfse des höheren Alterthums fremd; er versetzt unbedenklich die Heroen aus ihrer idealen Sphäre mitten in die gemeine Wirklichkeit und treibt mit der Ueberlieferung ein freies Spiel, die er nicht selten ganz nach Laune abändert[22]), oft recht wirksam, aber durch dies Einmischen fremdartiger und widerstrebender Züge entsteht etwas Zwiespältiges. Wie eben die Kunst des Euripides sich in unvermittelten Gegensätzen bewegt, so ist er andererseits von dem Vorwurfe nicht frei zu sprechen, dafs er öfter allzusehr von dem überlieferten Stoffe abhängig ist; denn statt Unpassendes und Widersprechendes auszuscheiden oder den höheren Forderungen der Kunst gemäfs umzubilden, nimmt er die verschiedenen, oft geradezu unmittelbaren Elemente der Sage auf und verwendet sie für seine Zwecke. Vor allem aber tritt die eigenthümliche Geistesrichtung in der Wahl der mythischen Stoffe hervor, wie schon der Komiker Aristophanes in seiner trefflichen Kritik des Tragikers bemerkt.[23])

scheint, weil es nicht anderweitig bezeugt ist, mag auf alter Sage beruhen. Wenn die Tragiker den Opfertod der Iphigeneia berühren, so wird der Zorn der Artemis jedes Mal anders motivirt. Sophokles in der Elektra folgt dem kyprischen Epos, Aeschylus in der Parodos des Agamemnon einer ganz anderen Ueberlieferung von hochalterthümlichem, einfältigem Gepräge, daher sie eben den Aeschylus anzog, während nicht leicht ein Dichter dergleichen aussinnt. Einer poetischen Erfindung am ähnlichsten sieht die Darstellung des Euripides im Prolog der Iphigeneia in Tauris, die in sehr feiner Weise das Lob der Iphigeneia verkündet: allein die flüchtige Weise, in der die Sache berührt wird, setzt eine nähere Bekanntschaft mit dieser Fassung voraus; möglicher Weise sind hier ein Paar Verse ausgefallen, die dem Verständnifs nachhalfen.

22) So bemerkt der Scholiast zur Hecuba V. 1: *πολλάκις ὁ Εὐριπίδης αὐτοσχεδιάζει ἐν ταῖς γενεαλογίαις, ὡς καὶ ἑαυτῷ ἐνίοτε ἐναντία λέγειν.*

23) Aristoph. Frösche 1050 ff., wo Euripides sich damit zu rechtfertigen sucht, dafs er die Sage von der Liebe der Phädra nicht erfunden habe: *πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα*, worauf ihm Aeschylus erwidert: *ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν, καὶ μ` παράγειν μηδὲ διδάσκειν.*

Art der Darstellung.

Indem die Handlung meist in die sagenhafte Vorzeit verlegt wird, trägt auch die Darstellung das Kostüm und die Farbe jener Epoche. Denn wenn schon der Kunst ein gewisses Mafs von Freiheit gestattet ist und der wahre Dichter ein reicheres Leben vorzuführen, die Handlungen und Charaktere mit tieferem Inhalte zu erfüllen bestrebt ist, so würde er doch mit der Aufgabe, die er sich gestellt hat, in Widerspruch gerathen, wollte er von den Sitten und Anschauungen, von dem Bildungszustande und dem Geiste jener völlig absehen; denn durch solche Gleichgültigkeit geht gerade das Charakteristische verloren, die Treue und Wahrheit der Schilderungen wird beeinträchtigt.

Anachronismen.

Aber man verfährt nicht allzu ängstlich; an das poetische Weltbild darf man nicht den strengen Mafsstab des Historikers anlegen. Anachronismen kommen häufiger vor, als bei den epischen Dichtern, die jener entlegenen Zeit noch näher standen, während die Tragiker nur auf vielfach vermitteltem Wege eine Anschauung der heroischen Welt gewinnen konnten.[24])

Dem Aeschylus gebührt auch hier unbestritten der erste Preis. Er führt uns ein lebendiges Bild der Heroenzeit in grofsen charakteristischen Zügen vor das Auge. Sophokles ermäfsigt die alterthümliche Färbung, indem er mehr das Allgemeinmenschliche hervorhebt, sodafs man bei diesem Dichter den Gegensatz zwischen den Culturverhältnissen seiner Zeit und der alten Welt kaum empfindet. Euripides steht zu sehr unter dem Einflusse der neuen Zeit, um sich innerhalb dieser Schranken zu halten. Er besitzt nicht die Entsagung, um einfache und natürliche Verhältnisse einfach zu schildern, sondern bringt überall Beziehungen auf die Gegenwart, auf das Culturleben seiner Zeit an, so dafs die rechte Harmonie verloren geht und ein zwiespältiges Wesen überall durchblickt.

24) Die tyrrhenische Trompete ist das gewöhnliche Instrument in Kampfscenen. Schriftlicher Verkehr wird unbedenklich vorausgesetzt. Euripides führte in seinem Theseus einen des Schreibens und Lesens unkundigen Hirten ein, der genau die Schriftzeichen des Namens *Θησεύς* beschreibt; dieser Einfall ward so beifällig aufgenommen, dafs Agathon in Telephus und Theodektes denselben copierten. Ein ähnliches Kunststück hatte Sophokles in einem Satyrdrama Amphiaraus angewandt, indem hier die Schriftzüge eines Namens (Wortes) durch Tanzfiguren auf der Orchestra dargestellt wurden, Athen. X 454F.

Historische Stoffe.

Nur ausnahmsweise haben die griechischen Tragiker sich an historischen Stoffen versucht, obwohl nicht nur die ältere Geschichte der hellenischen Stämme und Staaten geeignete Aufgaben darbot, man erinnere sich nur der heldenmüthigen Kämpfe, welche die Messenier für ihre Unabhängigkeit mit den Spartanern führten, sondern es auch in der Gegenwart an tragischen Conflikten nicht fehlte. Allein die Macht des Herkommens war zu grofs; wie das Epos und die lyrische Dichtung sich auf die ideale Welt des Mythus beschränkt, so folgt auch bereitwillig die Tragödie diesem Vorgange, so verlockend auch gerade für den dramatischen Dichter die Realität des wirklichen Lebens sein mufste. Nur Phrynichus that den kühnen Griff, indem er Begebenheiten der unmittelbaren Gegenwart, an die sich ein bedeutendes patriotisches Interesse knüpfte, auf die Bühne brachte, und Aeschylus schliefst sich mit glücklichem Erfolge diesem Vorgange an. In den Persern treten uns lebensvolle Gestalten der wirklichen Welt entgegen, und doch umgiebt sie ein idealer Schimmer, ohne dafs der Dichter der geschichtlichen Wahrheit untreu wird.

Allein diese Beispiele stehen vereinzelt da. Je mehr die Tragiker nach Aeschylus darauf ausgehen, durch fesselnde Verwicklung und überraschende Lösung zu wirken, desto entschiedener wenden sie vom Historischen sich ab. Die Mythologie bot Belege plötzlichen Schicksalswechsels in Fülle dar, und auch wo man das beliebte Motiv des Mifsverständnisses und der unerwarteten Aufklärung nicht vorfand, liefs er sich mit Leichtigkeit anbringen, während in der Wirklichkeit die Dinge meist einen einfacheren Verlauf nehmen und der Dichter einen solchen Stoff nicht so frei wie sagenhafte Ueberlieferungen behandeln mochte. Erst gegen Ende dieses Zeitraums dichtet Moschion[25]) wieder einen Themistokles. Hier war also der griechische Held Mittelpunkt der Tragödie, während Phrynichus und Aeschylus in ihren Dramen, die den Perserkrieg behandelten, mit gutem Grunde den Schauplatz in das ferne Morgenland verlegten.[26]) Das Satyrdrama Agen von Python, im Heerlager Alexanders aufgeführt, knüpft an die unmittelbare Gegenwart an, und so werden jetzt historische

25) Moschion hat vielleicht auch noch andere Tragödien geschichtlichen Inhalts gedichtet.

26) Einen Themistokles hat vielleicht auch der Alexandriner Philiskus gedichtet. Ebenso behandelten wohl die Κασανδρεῖς des Lykophron einen geschichtlichen Stoff.

Persönlichkeiten mehrfach für das Satyrspiel benutzt. Doch waren diese Stücke wohl meist für ein lesendes Publikum bestimmt.

Beziehungen auf die Gegenwart.

Indem so die griechischen Tragiker im Allgemeinen darauf verzichten, Begebenheiten und Charaktere des wirklichen Lebens poetisch darzustellen, übt doch die Gegenwart ihr Recht aus. Unwillkürlich drängt es den Dichter, das auszusprechen, was ihn in seiner Zeit näher berührt oder was ihn innerlich bewegt. Gelegentliche Beziehungen auf Zeitverhältnisse finden sich nicht selten in der griechischen Tragödie. Hie und da mag selbst die Wahl des Gegenstandes auf solchen Einfluss zurückzuführen sein, aber man war doch weit entfernt, eine mythische Begebenheit so umzugestalten, dafs sie gleichsam unter der Hülle der Allegorie ein Bild der eigenen Zeit darbot. Es war ein unglücklicher Gedanke, wenn man meinte, Sophokles habe in seiner ergreifenden Tragödie unter dem Bilde des Königs Oedipus eigentlich den Perikles dargestellt, obwohl im Gange der dramatischen Handlung alles anders ist und durchaus nichts im Leben des attischen Staatsmannes an die Schicksale des Oedipus erinnert. Ueberhaupt gehen die neueren Erklärer viel zuweit, indem sie mit übel angebrachtem Aufwand von Scharfsinn überall offenen oder versteckten Anspielungen auf Zeitverhältnisse nachspüren oder auch, auf solche vermeidlichen Andeutungen gestützt, die unbekannte Zeit der Abfassung einer Tragödie zu ermitteln suchen. Dieses Merkmal ist jedoch sehr trügerisch; denn ein treffendes Dichterwort kann oft erst später besondere Bedeutsamkeit gewinnen und ganz unerwartet dem jüngeren Geschlechte sein Spiegelbild vorführen[27]), hat doch die echte Poesie etwas Prophetisches.

Uebrigens bewährt gerade hier jeder der drei attischen Tragiker seine eigene Art. Aeschylus, wie er von lebhaftestem Interesse für

27) Wenn Euripides im Palamedes fr. 591 Di. den Tod dieses Heros mit den Worten beklagte: *ἐκάνετ᾽, ἐκάνετε τὰν πάνσοφον, ὦ Δαναοί, τὰν οὐδέν᾽ ἀλγύνουσαν ἀηδόνα Μουσᾶν*, so kann man sich wohl denken, wie bei einer späteren Aufführung dieser Ol. 91, 2 gedichteten Tragödie das attische Publikum sich bei diesen Worten nicht ohne Rührung an die ungerechte Verurtheilung des Sokrates erinnerte (vgl. Argum. Isocr. Busir.). Die Worte bei Aeschylus Prom. 1068, die durch die Situation genügend gerechtfertigt sind, konnten recht wohl später bei einem besonderen Anlasse mächtigen Anklang finden; wenn sie aber der späte Scholiast auf die Anklage wegen Verrath, die Chares gegen Iphikrates anhängig machte, beziehen will, so haben diese Verhältnisse mit der Aeschyleischen Tragödie gar keine innere Verwandtschaft.

die Geschichte seiner Heimath erfüllt ist und sein feuriger, erregbarer Geist von den mächtigen Bewegungen der Zeit tief ergriffen ward, arbeitet unwillkürlich unter dem Einflusse solcher Stimmungen, aber mit verständiger Mäfsigung hält er in der Regel alles fern, was das Bild der heroischen Welt trüben oder einen zwiespältigen Eindruck hervorrufen könnte. Sophokles, obwohl er seinem Volke nicht entfremdet war, gestattet doch den wechselnden Meinungen der flüchtigen Stunde keinen Zugang. Er arbeitet nicht für den Augenblick; ihm lag es ganz fern, mit den gediegenen Charakteren der mythischen Zeit ein willkürliches Spiel zu treiben; so hält sich seine Poesie gleichmäfsig auf idealer Höhe und ist daher für alle Zeiten gleich verständlich. Euripides steht auch hier zu seinem älteren Zeitgenossen im entschiedensten Gegensatze. Bei ihm ist der subjektive Geist viel zu mächtig, als dafs er mit voller Hingebung an dem Gegenstand arbeiten könnte. Wir stossen daher bei diesem Dichter überall auf deutliche Beziehungen auf die socialen und politischen, die religiösen und politischen Fragen des Tages. Er ist sichtlich bemüht, durch solche Reizmittel seine Zuhörer zu fesseln, ihnen die Charaktere und Begebenheiten der fernen mythischen Zeit näher zu rücken, aber dergleichen versteckten Hintergedanken, mögen sie auch augenblicklich wirken, haftet etwas Erkältendes an; alle solche Tendenzen haben etwas Gestaltloses, was der echten Poesie zuwider ist.

Die griechische Tragödie behandelt allgemeinbekannte Stoffe. Dies ist in vieler Hinsicht günstig, da es dem Dichter die Arbeit erleichtert, aber es hat auch seine Nachtheile. Indem der Zuschauer den wesentlichen Verlauf der Fabel im voraus kennt, findet das realistische Interesse keine rechte Befriedigung; so wird die stetige Theilnahme, deren vor allem der dramatische Dichter bedarf, leicht abgeschwächt. Indes thut doch dieses Festhalten der wohlbekannten Welt der Sage der Wirkung der tragischen Poesie keinen Eintrag. Es ist eben nicht auf Befriedigung blofser Neugier abgesehen; der Dichter versteht die gespannte Erwartung, die ihn Schritt für Schritt begleiten soll, wie der tragische Held sich in seiner gefahrvollen Lage benehmen wird, zu wecken und zu erhalten. Im König Oedipus wufste jeder den Ausgang; aber durch die meisterhafte Behandlung der Fabel hält Sophokles den Hörer zwischen Furcht und Hoffnung schwebend und erzielt so die gröfste Wirkung. Auch ist

der Dichter nicht so streng an das Gegebene gebunden, dafs ihm jede freie Bewegung versagt wäre. Wenn man auch an der Grundlage des Mythus meist nichts änderte, so zeigt doch der Oedipus auf Kolonos, wie sich selbst aus dürftigen Elementen der Ueberlieferung etwas wesentlich Neues und Selbständiges bilden liefs.

Die sittliche Weltordnung und das Schicksal.

Es wird niemals gelingen, das Verhältnifs eines Volkes zu den höchsten Dingen vollständig zu ergründen. Ist es schon schwierig, die Entwicklung des sittlichen Geistes bei einer Nation, die der lebendigen Gegenwart angehört, zu verfolgen, so steigern sich diese Schwierigkeiten, wenn ein Volk bereits vom Schauplatze abgetreten ist. Andere Völker haben den Kern ihrer Glaubens- und Sittenlehre urkundlich zusammengefafst; den Hellenen sind solche altehrwürdige Denkmäler unbekannt. Wir sind lediglich angewiesen auf die zerstreuten Zeugnisse der griechischen Literatur und Geschichte. Aber dieses Material reicht nicht aus, um den Ursprung der ethischen Gedanken gleichsam in ihrer Geburtsstätte zu belauschen, den Fortschritt in seinem geschichtlichen Verlaufe klar darzulegen. Eine natürliche Scheu hält manchen ab, des Geistes tiefstes Geheimnifs in Worte zu fassen, und selbst wo bestimmte Aeufserungen vorliegen, darf man denselben nicht ohne Weiteres allgemeine Gültigkeit zusprechen. Der Unterschied der Zeiten, die vielfach abgestuften Grade des sittlichen Gefühls und der intellektuellen Bildung, der Widerspruch zwischen Wissen und Handeln ist so grofs, dafs jedes unbedingte Urtheil unzulänglich erscheint.

Eben weil die Hellenen kein fest formulirtes, auf alter Ueberlieferung beruhendes Sittengesetz besafsen, tritt vor allem an die hellenischen Dichter, welche berufen waren, Führer ihres Volkes zu sein, die Forderung heran, dem sittlichen Geiste, der im Volke lebendig ist, Ausdruck zu verleihen, sich und anderen über die heiligsten Pflichten und höchsten Aufgaben Rechenschaft zu geben.[28]) Auch die griechischen Tragiker haben auf dem Grunde, den ihre Vorgänger gelegt, weiter gebaut, und gerade diese ernste Gattung der dramatischen Poesie, welche uns mitten in die schwersten Conflikte des Lebens einführt und die vielfach verschlungenen Pfade der Weltordnung am deutlichsten zur Erscheinung bringt, konnte ein Ein-

28) Aristophanes Frösche 1055 macht diesen Gesichtspunkt bei der Beurtheilung des Euripides geltend.

gehen auf ethische Probleme am wenigsten von sich weisen. Allein man darf von diesen Dichtern kein abgeschlossenes philosophisches System, keine fest abgegrenzte Glaubens- und Sittenlehre verlangen. Die Verschiedenheit der mythischen Ueberlieferung, welcher der Dichter folgt, ebenso wie die Form der dramatischen Poesie selbst gestatten keine vollständige Harmonie der Anschauung; daher rührt das Schwanken der Ansichten, je nachdem der Chor oder die handelnden Personen sich äufsern. Bald lehnt sich der tragische Dichter an den älteren Volksglauben an, indem er die Idee, welche im überlieferten Mythus liegt, treulich wiedergiebt. Sehr häufig mag der Dichter auf poetisch wirksame Züge nicht verzichten, auch wenn sie mit seinem geläuterten sittlichen Bewufstsein nicht durchaus übereinstimmen, während er anderwärts diese Schranken durchbricht und seine eigene Ueberzeugung unverhüllt kund giebt; aber dann hält er auch wieder sein Urtheil zurück, indem er Scheu trägt, die höchsten sittlichen Fragen zu berühren.

So fehlt es nicht an zahllosen Widersprüchen und Inconsequenzen. Eben daher finden die einen bei den griechischen Tragikern einen trostlosen Fatalismus, während sich andere abmühen, Charakter und Schicksal der tragischen Helden in völligen Einklang zu setzen. Diese Theoretiker der strengen Observanz, die ausschliefslich den Gedanken der persönlichen Zurechnung festhalten, fördern weder das Verständnifs der dramatischen Werke, da sie unbekümmert um die Worte und Intentionen des Dichters ihre eigenen Gedanken hineinlegen, noch vermögen sie das geheimnifsvolle Räthsel des Daseins zu lösen, an dessen Abgründen sie mit der Sicherheit des Nachtwandlers einherschreiten. Denn wer will wagen, das unfehlbare Richteramt zu üben oder in jedem einzelnen Falle eine Berechnung zwischen Schuld und Leiden, zwischen Glück und Verdienst zu ziehen. Die griechischen Tragiker, die sehr wohl das Unzulängliche der menschlichen Einsicht erkannten, halten sich bescheiden in gemessenen Schranken.

Es liegt in der Natur des Polytheismus, dafs der Begriff der höheren Weltordnung nicht vollständig mit der Vorstellung des höchsten Wesens zusammenfällt. Wie die Götter Glück und Unglück verleihen, so erscheint vor allem der Schicksalsschlufs als Wille des Zeus; aber dann ist auch Zeus wieder der Nothwendigkeit unterworfen, an die Gesetze gebunden, welche das Werden, Bestehen und

Vergehen der Dinge bestimmen.[29]) Ebenso wenig vermochte die griechische Religion den Begriff der Vorherbestimmung mit der Willensfreiheit des Menschen, das göttliche Strafgericht und die menschliche Verschuldung völlig in Einklang zu setzen; es bleibt ein Zwiespalt, den auch die Tragiker nicht recht überwunden haben.

Aeschylus und Sophokles stehen im Wesentlichen auch hier auf dem Boden des Volksglaubens; nur tritt bei jenem mehr das Herbe der alterthümlichen Anschauungsweise hervor, während Sophokles seinem Charakter gemäfs dieses strenge Wesen zu mildern bemüht ist. Die Vorstellung eines dunkeln, alle Verhältnisse beherrschenden Schicksals bildet den Hintergrund. In den alten Ueberlieferungen, denen die Dichter folgen, ist diese Anschauung gegeben, und gerade für die tragische Poesie war sie besonders wirksam. Aber dieses Verhängnifs ist keine blinde Gewalt, welche mit gleich schonungsloser Willkür den Schuldigen wie den Unschuldigen heimsucht. Wenn die Tragiker selbst zuweilen in anderem Sinne sich aussprechen, so geschieht dies entweder, um den Eindruck des Dämonischen, Uebernatürlichen zu steigern, oder sie leihen mit Vorbedacht den dramatischen Figuren die gewöhnliche Volksmeinung. Der Untergang des tragischen Helden, die Leiden, welche den Menschen treffen, entspringen in der Regel aus eigener Schuld, wenn man auch zugestehen mufs, dafs diese Anschauung nicht immer zu voller Klarheit ausgebildet ist. Der Mensch überhebt sich, empört sich gegen die Gesetze der sittlichen Weltordnung und geht daran zu Grunde. Selbst wo die Motive des Handelns berechtigt sind und so die Schuld im milderen Lichte erscheint, ist doch der Eigenwille, die Selbstgerechtigkeit, die mafslose Leidenschaft strafbar. Wie schon der tiefsinnige Heraklit erkannt hatte, bereitet sich der Mensch selbst sein Schicksal.[30]) Das Leiden, was den Einzelnen trifft, ist die nothwendige Folge seiner Verschuldung; so erscheint das unheilvolle Geschick als gerechte Vergeltung, die sittliche Idee der Nemesis, welche kein

29) Aeschylus hat im Prometheus dieses Problem berührt.

30) Des Menschen Gemüth ist sein Geschick (*ἦϑος ἀνϑρώπῳ δαίμων*), lehrte Heraklit (fr. 57 Schl. 92 Schust.). Damit ist ausgesprochen, dafs der Mensch sich in die bestehende Weltordnung, die so, wie sie sein soll, eingerichtet ist, fügen mufs, wenn er glücklich werden will; daher erklärt auch Heraklit es für kein Glück, wenn alle Wünsche des Menschen in Erfüllung gehen würden (*ἀνϑρώποισι γίνεσϑαι ὁκόσα ϑέλουσι, οὐκ ἄμεινον* fr. 39 Schl. 84 Schust.).

Unrecht, keine Ueberhebung duldet, sondern früher oder später den Schuldigen ereilt, offenbart sich in diesen Fügungen. So wird das Gemüth nicht zur Verzweiflung oder trostlosen Resignation getrieben, sondern fühlt sich ergriffen, gehoben, geläutert.

Wenn diese höhere Weltordnung, die zur Erhaltung des Ganzen das Gleichgewicht der Kräfte gewissenhaft wahrt und daher auch darüber wacht, dafs der Mensch in den ihm angewiesenen Schranken bleibt, als Mifsgunst oder Neid des göttlichen Wesens bezeichnet wird, so ist dies nur eine alte volksmäfsige Ausdrucksweise. Gerade das höhere Alterthum ist von der Hinfälligkeit alles Irdischen durchdrungen; man hat zur Genüge erfahren, wie gerade die Fülle der Wohlfahrt den Keim des Unterganges in sich schliefst. Den Menschen ist kein dauerndes Glück beschieden, und die Warnung, den Zorn oder Neid der Götter nicht zu reizen, ist eben nichts Anderes als eine Mahnung, sein Glück bescheiden und ohne Ueberhebung zu geniefsen, des plötzlichen Schicksalswechsels stets eingedenk zu sein. Der alterthümliche Sinn des Aeschylus hält diese Anschauung besonders fest; aber gerade bei ihm tritt uns die geläuterte Vorstellung, die alles Unwürdige fern hält, klar entgegen. Nicht das Glück des Schuldlosen[31]), sondern der Uebermuth der Menschen fordert die strafende Nemesis heraus[32]); Entsagung und Demuth allein vermag der Gunst der flüchtigen Stunde Dauer zu verleihen.

Diese alterthümliche Anschauung nimmt man auch da wahr, wo die Gottheit den Menschen bethört und ins Unglück stürzt. Denn auch hier ist das Unglück nichts Anderes als die Strafe einer Verschuldung; die Gottheit übt das ihr zustehende Rächeramt aus. Wenn bei Aeschylus der Chor der Perser sagt, so wie ein Gott den Menschen mit trügerischen Hoffnungen berücke, vermöge er nicht mehr dem Netze des Unheils zu entrinnen, so ist damit recht eigentlich der Grundgedanke dieser Tragödie ausgesprochen, dafs frevelhafter Uebermuth den Menschen ins Verderben stürzt, indem er, in thörichtem Wahne befangen, selbst an seinem Untergange arbeitet.[33])

31) Aeschylus Perser 772: *θεὸς γὰρ οὐχ ἤχθηρεν, ὡς εὔφρων ἔφυ.*

32) Es genügt auf das Chorlied im Agamemnon V. 757 ff. zu verweisen.

33) Aeschylus Perser 94 ff. Wenn derselbe Dichter in der Niobe (fr. 151 [160 Di.]) sagt, *θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλῃ*, so konnte zwar Plato Rep. II 380 A, der die Poesie nicht unbefangen be-

Wohl ist dem Chor in diesem Augenblicke noch nicht das volle Bewufstsein der Lage aufgegangen, aber der Dichter bereitet schon hier den Ausgang vor, erinnert an die Lehre, welche der weitere Verlauf des Dramas eindringlich ans Herz legt. Wenn Kreon in der Antigone des Sophokles die Gottheit anklagt, die ihn zu seiner Handlungsweise getrieben[34]), so gesteht er damit nur seine eigene Schuld ein. Anderwärts wirkt die Sünde der Väter nach, die sich an dem späteren Geschlecht rächt[35]); die Erinnerung an das Unheil, welches drohend über dem Haupte der Söhne oder Enkel schwebt, macht das klare Denken, das besonnene Handeln unmöglich, lähmt die Energie oder treibt zu neuer Frevelthat und beschleunigt so die Katastrophe.

Denn nicht immer liegt eigene Verschuldung vor. Häufig erscheint das Unheil als Erbtheil der Vergangenheit, eine Missethat, ein Fluch haftet an der Geschichte der Familie, ein finsterer Geist geht durch das Haus und verstrickt die Glieder in seine verderblichen Netze; denn jede Schuld rächt sich, jede Uebertretung der sittlichen Ordnung mufs gesühnt werden. Bis auf Kinder und Kindeskinder erstreckt sich auch nach dem griechischen Volksglauben das Gesetz der Vergeltung.[36]) Aeschylus, dessen ernster Gesinnung die alterthümliche Weltanschauung vorzugsweise zusagte, hat besonders jenen Glaubenssatz festgehalten, und die trilogische Form war ganz geeignet, die Wahrheit dieser Erfahrung in das hellste Licht zu setzen. Allein auch dem Sophokles sind solche Gedanken nicht fremd, obwohl bei diesem Dichter, da er vorzugsweise auf psychologische Cha-

urtheilt und zu sehr am Einzelnen haftet, fürchten, dies Wort könne auf die Jugend einen nachtheiligen Einflufs ausüben, aber wir dürfen dem grofsen Dichter vertrauen, der auch hier für das richtige Verständnifs Sorge getragen haben wird; man vergleiche in derselben Tragödie fr. 154 [155 Di.]: *οὑμὸς δὲ πότμος οὐράνῳ κυρῶν ἄνω ἔραζε πίπτει καί με προσφωνεῖ τάδε· γίγνωσκε τἀνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν.*

34) Sophokles Ant. 1273 ff.

35) Sophokles Ant. 594 ff.

36) Drei Generationen bilden die natürliche Einheit der Familie; über das dritte Geschlecht reicht gewöhnlich die Erinnerung des Einzelnen nicht hinaus. Auch im bürgerlichen Erbrecht macht sich diese Anschauung geltend, namentlich insofern, als entferntere Seitenverwandte, die in Ermangelung der Nächstberechtigten zur Erbschaft berufen werden, die Erbfähigkeit nur bis ins dritte Glied besitzen.

rakteristik hinarbeitet, die Schicksalsmotive überhaupt nicht in dem Maſse vorwalten, wie bei Aeschylus.

Der Gedanke, daſs jedes Leid, was den Menschen trifft, ohne Ausnahme die Folge einer Schuld sei, oder daſs das Maſs des Unglücks genau dem Grade der Verschuldung entspreche, lag redlichen Gemüthern, die unbeirrt durch abstrakte Formeln voll gläubigen Vertrauens den Weltlauf beobachteten, fern; denn dann hätte man auch jedes Glück als verdienten Lohn der Tugend ansehen müssen, und da die tägliche Erfahrung lehrt, daſs oft Unwürdige sich eines scheinbar ungetrübten Glückes erfreuen, so hätte man nothwendig an der sittlichen Weltordnung irre werden müssen. Es giebt auch Leiden, die das Maſs der Schuld übersteigen, wie bei Oedipus, oder einen Schuldlosen treffen, wie den Philoktet. Die Schule der Leiden ist der Prüfstein des sittlichen Werthes oder Unwerthes. Die Gottheit, indem sie Unglück sendet, führt dadurch den Menschen auf den Weg der Tugend und des rechten Maſses. Namentlich Aeschylus erhebt sich zu dieser Höhe sittlicher Weltanschauung und weist mit klaren Worten auf die läuternde Wirkung des Unglücks hin.[37]) Um den höheren Rathschluss zu verstehen und eine befriedigende Lösung des Zweifels zu finden, darf man nicht am einzelnen Falle haften, sondern muss den Zusammenhang der Weltordnung ins Auge fassen. Sophokles hat dies gefühlt, wenn er im Philoktet die schwere Prüfung des Helden zu motiviren sucht[38]), wenn uns auch diese Rechtfertigung der göttlichen Weltregierung zu äusserlich und unbefriedigend erscheinen wird.

Nach dem herrschenden Volksglauben ist einem jeden sein Loos im voraus angeordnet; allein diese Nothwendigkeit hebt die Freiheit des Handelns nicht auf. Ohne das eigene Mitwirken würde der Schicksalsspruch sich nicht erfüllen, und dies eben ist das Tragische, daſs der Mensch, indem er dem drohenden Unheil auszuweichen sucht, sich immer unauflöslicher in die Fesseln verstrickt. Diese Vorstellung tritt daher in den alten Sagen überall hervor, und weil

37) Aeschylus Ag. 176: *Ζῆνα ... τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώσαντα, τὸν πάθει μάθος θέντα κυρίους ἔχειν*, und nachher V. 250: *Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιῤῥέπει.* Der Redliche, der sich fern von Frevel hält, wird sich auch im Unglück niemals ganz elend und verlassen fühlen, Eumeniden 550.

38) Sophokles Philokt. 196 ff.

die Schicksalssprüche meist dunkel und vieldeutig sind, das Geheimnifsvolle über des Menschen Gemüth einen besonderen Reiz ausübt, haben die Tragiker mit Vorliebe diese Motive benutzt. Während aber Aeschylus mit weiser Mäfsigung verfährt, gefällt sich Sophokles darin, bei jeder Gelegenheit Orakel, Sehersprüche oder Traumgesichte anzubringen; indem so das Geschick des Menschen bis ins Einzelne als vorherbestimmt erscheint, wird die Freiheit des Wollens und Handelns eigentlich aufgehoben und die Zurechnung der Schuld in Frage gestellt.

Auch Euripides bringt wohl das Unglück des Einzelnen mit dem Schicksalsschlusse oder mit der Schuld der Familie in Verbindung, aber es sind dies eben nur Reminiscenzen an die alte Ueberlieferung. Bei Euripides herrscht nicht sowohl innere Nothwendigkeit, sondern das Spiel des Zufalls; der Begriff der sittlichen Verantwortlichkeit des Einzelnen fehlt eigentlich ganz.

Die Tragödie entnahm zunächst ihre Stoffe dem Sagenkreise des Dionysus, aus dessen Cultus sie hervorgegangen ist; der Gott selbst und die dämonischen Gestalten seines Gefolges wurden auf die Bühne gebracht. Bald aber trat man aus diesem beschränkten Kreise heraus und begann die Heldensage dramatisch zu bearbeiten. Die Personen der Tragödie.

Eine gewisse natürliche Scheu hielt die Dichter zurück, sich an der Göttersage zu versuchen. Der kühne Geist des Aeschylus hat dies wiederholt gewagt; nur ein Dichter von so tief religiösem Sinne vermochte diese schwierige Aufgabe befriedigend zu lösen. Im gefesselten wie im befreiten Prometheus ist die Handlung ganz in das Reich der Götter verlegt. In den Eumeniden ist das Interesse gleichmäfsig zwischen der Götter- und Heroenwelt vertheilt, aber auch in den verlorenen Dramen dieses Dichters nahmen die Götter nicht selten eine hervorragende Stelle ein.[39]) Sophokles ist wohl nur in seinen ältesten Stücken, wie im Triptolemus[40]), dem Beispiele des Aeschylus gefolgt. Später erneuert Euripides diesen Versuch im Phaethon und in den Bacchen, wie überhaupt in den Dramen, die dem Sagen- Götter.

39) So in der tetralogischen Composition der Lykurgie, in den Heliaden, welche das Schicksal des Phaethon darstellten, in der Psychostasie, wo nach dem Vorgange der Homerischen Ilias Zeus, umgeben von den anderen Göttern, auf dem *Θεολογεῖον* erschien und die Todesloose des Memnon und Achilles abwog, wie auch Eos den todten Sohn in ihren Armen tragend erschien.

40) Hier trat Demeter auf.

kreise des Dionysus angehörten, der Gott nicht leicht fehlte. Sonst werden die Götter nur vorübergehend eingeführt, indem sie nach der Weise des Epos in die Handlung eingreifen, besonders in der Einleitung, noch häufiger am Schlusse des Dramas. Und es ist bezeichnend, dafs gerade Euripides, der dem alterthümlichen Geist der Sage am meisten entfremdet ist, von diesem Mittel vorzugsweise Gebrauch macht.

Heroen. Die Gestalten der Heroensage sind die eigentlichen Träger der Handlung und zwar ist bemerkenswerth, dafs, nachdem Phrynichus zuerst sich an der Darstellung von Frauencharakteren versucht hatte[41]), Frauen. die Frauen ein sehr wesentliches Element der griechischen Tragödie bilden. Von den sieben Stücken des Sophokles macht nur der Philoktet eine Ausnahme. Aeschylus schlofs sich sofort dem Vorgange des Phrynichus an. Nicht selten mufs er die Hauptrolle Frauen überwiesen haben[42]), wenn schon unter den erhaltenen Stücken nur die Schutzflehenden hierher gehören, wo der Schwerpunkt in dem Chore der Danaiden liegt. Im Agamemnon zieht zwar der König vorzugsweise die Theilnahme auf sich, allein die bedeutendste Rolle ist unbestritten der Klytämnestra zugetheilt; ihr gegenüber steht die Seherin Kassandra. In den Persern ist der Antheil der handelnden Personen ziemlich gleichmäfsig abgewogen, aber die Königin Atossa nimmt nicht die letzte Stelle ein. Im Prometheus wird die Episode von der Io eingeflochten; auch in den Choephoren und Eumeniden fehlen Frauen nicht; nur in dem Kriegsdrama der Sieben vor Theben ist dieses Element lediglich durch den Chor vertreten; denn Antigone und Ismene sind als spätere Zuthat auszuscheiden. Auch bei Sophokles ist den Frauen die Hauptrolle nicht selten zugetheilt, wie in der Elektra und Antigone und in manchen anderen der verlorenen Stücke; auch in den Trachinierinnen concentrirt sich das Interesse überwiegend in dem Schicksale der Deianeira. Bei Euripides nimmt die Darstellung weiblicher Charaktere noch einen viel breiteren Raum ein.

Hinsichtlich der Zusammensetzung des Chores ergiebt sich das beachtenswerthe Resultat, dafs Aeschylus mit sichtlicher Vorliebe den

41) Suidas II 2, 1555: πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ.

42) So in der Iphigeneia, Niobe, Penelope, Semele, Europe, Hypsipyle, Oreithyia.

Chor aus Frauen bildet; nur in den Persern und im Agamemnon ist der Chor aus Greisen zusammengesetzt. In den verlorenen Stücken, soweit sie nach dem Chore benannt sind, waren beide Geschlechter fast gleichmäfsig vertreten. Dagegen hat Sophokles nur in der Elektra und in den Trachinierinnen von Frauenchören Gebrauch gemacht, während sich bei Euripides wieder eine entschiedene Bevorzugung der Frauen zeigt. Selbst in der Iphigeneia zu Aulis treten mitten im Lager einheimische Jungfrauen auf; nur in dem ältesten Drama, der Alkestis, dann im rasenden Herakles und den Herakliden wird diese Stelle Greisen überwiesen.[43])

Kinder werden wohl bei Euripides nicht zuerst auf die Bühne gebracht[44]), aber kein anderer Tragiker dürfte von diesem Mittel, die Zuschauer zu rühren, so ausgedehnten Gebrauch gemacht haben. Wie es in Athen bei Gerichtsverhandlungen üblich war, die kleinen Kinder des Angeklagten vorzuführen, um Mitleid zu erwecken und die Geschworenen günstig zu stimmen, gerade so verwendet Euripides dieses Motiv. So erscheint in den Schutzflehenden die Mutter mit ihren unmündigen Söhnen auf der Bühne; in der aulischen Iphigeneia wird Orestes als Kind vorgeführt; in der Alkestis stimmt Eumelus die Todtenklage um die Mutter an; in der Andromache ergreift Menelaus ihr Kind und zückt das Schwert, um es zu tödten. Andere Belege boten die verlorenen Tragödien dar. Hypsipyle erscheint mit ihrem Pflegekinde Opheltes; Telephus reifst das Kind Orestes aus der Wiege und flüchtet sich mit ihm auf den Altar, ein Zug, der, wie es scheint, schon in der gleichnamigen Tragödie des Aeschylus vorkam; im Erechtheus richtet der sterbende König weise Lehren an den jungen Kekrops. Im Theseus bestand der Chor aus den Kindern, welche Athen als blutiges Opfer dem Minotaurus sandte.[45])

Kinder.

Neben den Heroen treten auch Menschen gewöhnlichen Schlages

Nebenfiguren gewöhnliche Menschen.

43) Im Rhesus, der von einem Nachfolger des Aeschylus verfafst ist, wird der Chor sehr passend durch die Nachtwache des Lagers gebildet.

44) Bei Aeschylus wird in den *Διονύσου τροφοί* der junge Dionysus nicht gefehlt haben. Sophokles führt im Ajas den Knaben Eurysakes ein; in der Tyro mögen die ausgesetzten Zwillinge, im rasenden Odysseus das Kind Telemachus vorgekommen sein. Auf Sophokles konnte freilich zum Theil schon der Vorgang des Euripides Einflufs ausüben.

45) Doch war dies vielleicht nur ein Nebenchor.

auf: Herolde und Boten, Diener und Dienerinnen. Schon die alte Tragödie konnte solche Figuren nicht entbehren[46]), aber bei den jüngeren Dichtern, welche die Darstellung der Heroenwelt dem Leben der Gegenwart immer näher rücken, gewinnen sie erhöhte Bedeutung. Den Pädagogen hat zuerst Neophron in die Tragödie eingeführt[47]), Euripides weist im Hippolyt die Rolle der Vertrauten der Amme der Phädra zu.

Zusammensetzung des Chores.

Die fortschreitende Entwicklung der dramatischen Kunst hat auch die Zusammensetzung des Chores wesentlich verändert. Der Chor der Aeschyleischen Tragödie zeichnet sich durch reiche Mannigfaltigkeit aus. In den Eumeniden treten die Rachegöttinnen selbst auf, im gefesselten Prometheus die Okeaniden, in der Fortsetzung die befreiten Titanen, in den Schutzflehenden die Töchter des Danaus, in den Persern die Grofswürdenträger des Reiches, im Agamemnon die argivischen Greise, in den Choephoren und in den Sieben ein Jungfrauenchor. Ganz anders bei den folgenden Dichtern. Indem der Chor von jedem selbständigen Antheil an der Handlung ausgeschlossen wird, büfst er alles inviduelle Leben ein; scharf und bestimmt sondert sich der Chor von den Hauptpersonen der Bühne ab. Im Gegensatz zu den Heroen, welche hoch über ihre Umgebung hervorragen, stellt er gewöhnliche Menschen dar[48]) und wird daher entweder durch das Gefolge einer der handelnden Personen gebildet oder besteht aus den Bewohnern des Ortes, wo die

46) Aeschylus gebraucht den Herold in den Schutzflehenden, den Boten in den Persern und den Sieben, einen Wächter im Agamemnon, die Amme und einen Diener in den Choephoren, die delphische Priesterin in den Eumeniden. Der Herold Talthybius im Agamemnon gehört der alten Sage an (wie bei Sophokles in den *Νίπτρα* die Euryklea); *Κράτος* und *Βία* im Prometheus sind mythische Gestalten.

47) Suidas II 1, 960: *Νεόφρων . . . πρῶτος εἰσήγαγε παιδαγωγοὺς καὶ οἰκετῶν βάσανον.* Dieser Dichter wandelt eben dieselbe Bahn wie Euripides. Der Pädagog findet sich auch bei Sophokles in der Elektra und bei Euripides in den Phönissen.

48) Aristot. Probl. 19, 48 p. 922 B 17 hält eben den Standpunkt der jüngeren Tragödie fest, wenn er sagt: *ἐκεῖνοι μὲν (οἱ ἀπὸ σκηνῆς) γὰρ ἡρώων μιμηταί, οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ἅν ἐστιν ῾ χορός.* Erst seit den Neuerungen des Sophokles gilt dieser Grundsatz, daher auch Euripides im Phaethon den Chor aus Dienerinnen des äthiopischen Königshauses bildet.

Handlung vor sich geht.[49]) Indem der Chor nicht mehr dramatisch thätig ist, sondern nur die Empfindungen und Betrachtungen, zu denen der Verlauf der tragischen Begebenheit Anlafs giebt, ausspricht, wird dieses Amt am liebsten bejahrten Männern oder Jungfrauen zugewiesen; denn dem Greisenalter ziemt die ruhige contemplative Haltung, während das innerliche Gefühlsleben in jugendlichen Frauengemüthern am mächtigsten ist. Nur das Satyrdrama bildet, getreu dem alten Herkommen, fortwährend seinen Chor aus den phantastischen Waldgeistern des Volksglaubens.

Tragische Charaktere.

Die tragische Dichtung geht treulich den Spuren der epischen nach der schöpft doch aus denselben Quellen; aber wie das Leben des Volkes inzwischen vielgestaltiger geworden, so ist auch die Welt der tragischen Bühne reicher. Die verschiedenartigsten Charaktere werden redend und handelnd eingeführt, und indem das Drama den Schein des Lebens unmittelbar vor das Auge rückt, übt die Persönlichkeit in ihrer Totalität die mächtigste Wirkung aus.

Die Charaktere der griechischen Heroenwelt haben etwas Einfaches, in sich Abgeschlossenes; daher führt auch die Tragödie zunächst mehr fertige Gestalten vor, die in ihrer Naturbestimmtheit verharren. Aber je mehr sich das dramatische Leben regt, desto mehr sehen die Tragiker darauf aus, das Werden und Reifen der Persönlichkeit, die Entwicklung des Charakters darzustellen. In den älteren Stücken des Aeschylus erinnern uns die handelnden Personen noch an das Geradlinige des archaischen Stils; einen entschiedenen Fortschritt zu lebensvoller Zeichnung bekunden die Orestie und der Prometheus. Prometheus ist eine fest bestimmte Gestalt, welche keiner wesentlichen Veränderung fähig erscheint, aber meisterhaft wird die allmähliche Steigerung des Pathos dargestellt und so die Katastrophe herbeigeführt. Man erkennt hier deutlich den günstigen Einflufs, den das einträchtige Zusammenwirken mit Sophokles auf den älteren Dichter ausübt. Denn Sophokles ist Meister in der psychologischen Kunst; seine Charaktere sind concrete Persönlichkeiten und haben individuelles Leben. Dabei weifs Sophokles' mafsvolle Natur die ideale Würde der Kunst zu wahren, während Euripides in seinem Streben nach Naturwahrheit die rechte Grenzlinie nur zu oft überschreitet. Diese durchaus individualisirten Gestalten

49) Rein willkürlich erfunden ist der Chor der Phönissen bei Euripides.

bilden in ihrer nicht selten skizzenhaften Behandlung zu den Charakteren des Aeschylus, welche bei aller Sparsamkeit des Details doch in bestimmten Umrissen gezeichnet sind, den schärfsten Gegensatz. Zwischen der grofsen, breiten Art des Aeschylus und dem Realismus des Euripides, der manchmal der Porträtähnlichkeit nahe kommt, hält Sophokles, der das Individuum ebenso in seiner Besonderheit wie in seiner Allgemeinheit aufzufassen versteht, die rechte Mitte.

Wenn Aristoteles[50]) verlangt, der Tragiker solle sittlich tüchtige Persönlichkeiten, edle Charaktere darstellen, so kann man dies doch nur in bedingter Weise gelten lassen. Indem der tragische Dichter den Kampf und Widerstreit der Interessen vorführt, kann er nicht umhin, auch Gegenbilder des Grofsen und Edlen zu schildern; aber auch ohne solche Rücksicht werden die Schicksale ruchbarer Frevler vielfach ein selbständiger Vorwurf der tragischen Poesie. Die Thaten des Atreus, Thyestes, Sisyphus und anderer sind nicht nur durch Euripides und das jüngere Geschlecht, sondern bereits durch Aeschylus und Sophokles auf die Bühne gebracht worden. Insofern auch in solcher Verzerrung des menschlichen Geistes sich die Spuren einer ursprünglich grofsartig angelegten Natur offenbaren, übten diese Stoffe unwillkürlich auf den Dichter einen besonderen Reiz und, wenn sie in würdiger Weise behandelt wurden, auf die Zuschauer eine mächtige Wirkung aus. Euripides geht weiter. Er sucht nicht nur mit sichtlicher Vorliebe sich solche Stoffe aus, was ihm schon Aristophanes zum Vorwurf macht[51]), sondern er hat auch seine Freude daran, ohne Noth die heroischen Charaktere herabzuwürdigen.[52]) Aber im Allgemeinen hat die griechische Tragödie gemäfs ihrer idealen Richtung vorherrschend sittlich tüchtige Charaktere dargestellt. Je edler ursprünglich eine Persönlichkeit, desto mehr nimmt sie unsere Theilnahme in Anspruch, desto tragischer erscheint ihr Leiden und Mifsgeschick.

50) Aristot. Poet. c. 15 p. 1454 A 33.

51) Aristoph. Frösche 1011 ff.

52) Aristot. Poet. c. 15 p. 1454 A 28 beruft sich auf den Menelaus des Euripides: *ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ*, vgl. auch c. 25, 20 p. 1461 B 21, und die alten Kritiker urtheilten ähnlich über das ganze Drama: *χείριστον τοῖς ἤθεσιν· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοί εἰσιν* (v. *ἦσαν*); allein Pylades steht mit den übrigen Charakteren auf ganz gleicher Linie.

Die ältere Tragödie hat etwas entschieden Männliches. Sie liebt es daher besonders, Charaktere darzustellen, welche, stolz und trotzig, mit den göttlichen und menschlichen Gesetzen in Conflikt gerathen; indem sie ihr Schicksal selbst durch Uebermuth herausfordern, gehen sie zu Grunde, wenn sie nicht rechtzeitig vor der Macht, die sie bekämpfen, sich beugen und das Sittengesetz anerkennen. Dies ist besonders die Weise des Aeschylus. Sophokles zeichnet mit Vorliebe passive Helden, die eine Reihe furchtbarer Prüfungen bestehen und durch Verblendung sich ihr Schicksal bereiten. Denn das Schicksal ist keine unbegreifliche Willkür, so dafs der Mensch nur als das willenlose Spiel des Zufalles oder einer blinden Nothwendigkeit erscheint, sondern in der eignen Brust des Menschen wohnt der Dämon, seine Natur ist sein Schicksal.

Aeschylus und Sophokles, wenn sie die ferne Heldenzeit der Nation reproduciren, entäufsern sich nicht nur ihrer Subjectivität, sondern sind auch innerlich jener Welt nicht entfremdet; sie wissen daher den heroischen Gestalten eine Kraft und Fülle inneren Lebens zu geben, ohne dem Geist und Wesen der alten Zeit untreu zu werden. Euripides steht auf einem ganz anderen Lebensgrunde. In ihm ist der subjective Geist viel zu mächtig; daher wird er der idealen Richtung mehr und mehr untreu.[53]) Statt mit liebevoller Hingabe und Entsagung die überlieferten Stoffe zu behandeln, statt die Charaktere der Heroenwelt in dem grofsen Stil, der hier einzig angemessen war, darzustellen, leiht er ihnen nicht selten die Haltung und Farbe seiner Zeit, legt ihnen seine eigenen Gedanken und Anschauungen in den Mund und verfährt überhaupt mit äufserster Willkür. Schon Aristoteles vermifst in der Zeichnung der Charaktere bei Euripides häufig die Angemessenheit und rechte Consequenz.[54])

Die Einheit des Ortes und der Zeit ergiebt sich für das griechische Drama von selbst. Die Einrichtung der scenischen Spiele Einheit des Ortes und der Zeit.

53) Sophokles spricht dies in seiner Kritik über Euripides offen aus bei Aristot. Poet. c. 25, 6 p. 1460 B 33: *Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν.*

54) Aristot. Poet. c. 15 p. 1454 A 31. Nur ist das Beispiel aus der Iphigeneia in Aulis (*τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ*) nicht gut gewählt; denn gerade hier trifft den Euripides kein Tadel.

führte mit Nothwendigkeit auf die Beobachtung dieser Gesetze. Indem der Chor beständig auf der Orchestra verweilt, war nicht nur die Veränderung des Ortes eigentlich ausgeschlossen, sondern auch der Verlauf der Handlung, der keine längere Unterbrechung gestattete, auf das knappeste Zeitmafs beschränkt. Natürlich gilt dies nur von dem einzelnen Drama, nicht von der tragischen Tetralogie, welche volle Freiheit geniefst. Die drei Tragödien der thebanischen Trilogie des Aeschylus führen die Geschichte des Königshauses während dreier Generationen vor. Ebenso sind die einzelnen Dramen der Orestie durch einen längeren Zwischenraum getrennt. Während Agamemnon im ersten Stücke durch Mörderhand fällt, steht Orestes im Knabenalter; im zweiten Drama ist er zum Jüngling herangereift. Zwischen der Fesselung des Prometheus im ersten Drama und seiner Befreiung in der zweiten Tragödie liegen nach der Darstellung des Dichters nicht Jahre, sondern Jahrtausende. Nicht minder zulässig und leicht ausführbar war die Veränderung des Ortes. Im gefesselten Prometheus ist die Scene an die ferne Küste des Okeanus verlegt, in der Fortsetzung an die steilen Felshöhen des Kaukasus. In den beiden ersten Dramen der Orestie geht die Handlung zu Mykenä, in den Eumeniden zu Delphi und Athen vor sich.

Allein auch im einzelnen Drama wird Zeit und Ort zuweilen mit läfslicher Freiheit behandelt, zumal bei Aeschylus. Dieser Dichter steht eben der Weise der epischen Poesie noch näher, und die Form der Tetralogie wirkte unwillkürlich auch auf die einzelnen Theile der Composition ein. In den Eumeniden ist anfangs der Apollotempel zu Delphi Schauplatz der Handlung, dann die Akropolis von Athen[55]), und zwischen diesen beiden Theilen der dramatischen Handlung wird zugleich der Verlauf eines längeren Zeitraumes vorausgesetzt. Auch im Ajas des Sophokles findet Scenenwechsel statt. Solcher Ortswechsel war nur ausführbar, indem der Chor sich zeitweilig entfernte.

55) Irrig nimmt man einen dreimaligen Wechsel der Scene an, indem man die Gerichtsverhandlung auf den Areopag verlegt. Aber diese findet nach der Intention des Dichters ebenfalls auf der Akropolis statt, und Aeschylus deutet nur an, dafs für die Folgezeit der Areopag zur Malstätte bestimmt sei. Man mufs V. 689 schreiben: *πάγον δ' ἀθρεῖτε* (statt *ἄρειον*) *τόνδ' Ἀμαζόνων ἕδραν σκηνάς θ', ὅτ' ἦλθον Θησέως κατὰ φθόνον στρατηλατοῦσαι καὶ πόλιν νεόπτολιν τῇδ'* (d. i. die Akropolis, statt *τήνδ'*) *ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε κτλ.*

Weit weniger pflegt sich die alte Komödie an diese Schranken zu binden. Phantastisch, wie sie war, traut sie auch den Zuschauern die Fähigkeit zu, sich in ganz andere örtliche Verhältnisse zu versetzen, über einen kürzeren oder längeren Zeitraum, als wäre er nicht vorhanden, hinwegzuspringen. Im Frieden des Aristophanes spielt die Handlung abwechselnd im Himmel und auf der Erde. In den Acharnern verknüpft der Dichter mit genialer Willkür gesonderte Zeitmomente. Dagegen die mittlere und ebenso die neuere Komödie, obwohl sie durch den Wegfall des Chores vollkommen freie Bewegung gewonnen hatte, scheint doch von dem Wechsel der Zeit und des Ortes nach dem Vorgange der Tragödie nur sehr mäfsigen Gebrauch gemacht zu haben.[56])

Es ist entschieden irrig, wenn man behauptet, nur auf einer mifsverstandenen Aeufserung des Aristoteles habe man die Lehre von der Einheit der Zeit aufgebaut, die dem Philosophen völlig unbekannt sei.[57]) Freilich ist die Ansicht des Aristoteles uns nicht in

56) Bei Terenz im Heautontimorumenos wird es Nacht (II 3, 7) und wieder Tag (III 1, 1).

57) Aristot. Poet. c. 5 p. 1449 B 12 ff. handelt von dem verschiedenen Umfange des Epos und der Tragödie; daher ist auf den ersten Anblick eine nähere Bestimmung über die Zeitdauer der Handlung in der Tragödie befremdend. Man hat daher diese Stelle auf das Zeitmafs, welches die Aufführung eines Dramas erfordert, beziehen wollen. Da nun eine griechische Tragödie nur wenige Stunden in Anspruch nimmt, also das hier aufgestellte Maximum eines Tages (*μία περίοδος ἡλίου*) mit der Praxis nicht stimmt, hat man behauptet, *τραγῳδία* bezeichne hier die tragische Tetralogie. Allein dies ist gegen den Sprachgebrauch des Aristoteles. Noch weniger ist die weitere Concession *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν* mit dieser Erklärung vereinbar; denn auch die längste Aufführung konnte und durfte den Raum eines Tages nicht überschreiten. Noch weniger stimmt die weitere Bemerkung, die dann besagen würde, in den Anfängen (wo man nur Einzelstücke, nicht gröfsere Compositionen kannte) dichtete man Dramen, deren Vortrag gerade so wie der der epischen Gedichte mehrere Tage in Anspruch nahm. Wollte Aristoteles die für die Aufführung erforderliche Zeit bestimmen, so mufste er sagen *μίαν ἡλίου μοῖραν*, d. h. den vierten Theil eines Tages, was mit den realen Verhältnissen stimmt; allein Aristoteles lehnt eine solche Bestimmung ausdrücklich ab (c. 7, 6 p. 1451 A 6; offenbar ward einmal der Versuch gemacht, die Zeit nach der Wasseruhr zu bestimmen). Es liegen uns hier nur Excerpte vor. Die Hand des Epitomators, der sehr flüchtig arbeitete, erkennt man schon in der vorhergehenden unverständigen Bemerkung über die metrische Form, ebenso hier, wo Aristoteles gesagt haben wird: *ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν γὰρ (ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως ἔχει·*

der ursprünglichen Form überliefert, aber auch so ist der Grundgedanke klar. Die Darstellung eines Dramas ist durch die Natur der äufseren Verhältnisse auf ein geringes Zeitmafs beschränkt. Wollte die Tragödie, so wie das Epos, eine breite Fülle von Ereignissen schildern und weit entfernte Zeiträume in diese engen Grenzen zusammendrängen, dann würde die Wirkung ebenso verloren gehen, wie wenn man die Handlung des König Oedipus in der Darstellung bis zum Umfange der Homerischen Ilias ausdehnen wollte. Das geringe Zeitmafs, was der Aufführung einer Tragödie vergönnt ist, nöthigt den dramatischen Dichter, die Handlung zu concentriren. Daher wird der Verlauf der Ereignisse womöglich in den Raum eines Tages zusammengefafst, während das Epos sich freier bewegt und auch die ältere Tragödie noch öfter auf jene straffe Compositionsweise verzichtet. Das Gesetz der Einheit der Zeit, welches man aus dieser Stelle abgeleitet hat, war also dem Aristoteles wohlbekannt.

Die Hauptperson.

Entsprechend der Einheit der Handlung verlangt das Drama eine Hauptperson, in der alle Fülle des Handelns oder Leidens sich concentrirt, aber andere Charaktere stehen ihr gegenüber, welche ihre Pläne und Interessen bekämpfen oder fördern. Indem die griechische Tragödie sich zunächst mit einem Darsteller begnügte, trug alles das Gepräge höchster Einfachheit an sich. Bald kam zu der Hauptperson eine zweite hinzu, nun erst war die Darstellung einer wahren dramatischen Handlung möglich; man war im Stande, den Kampf und Streit der Gegensätze unmittelbar vor Augen zu bringen. Aber Aeschylus verzichtet noch darauf, in den Sieben vor Theben die feindlichen Brüder einander gegenüberzustellen; Polyneikes bleibt im Hintergrunde, wirkt nur aus der Ferne auf die dramatische Handlung ein. Erst Euripides brachte in den Phönissen beide Brüder auf die Bühne. Indem man den dritten Darsteller hinzunahm, gewann man die Mittel, um auch noch andere Personen einzuführen, denen ein gewisser Theil an der Handlung zufällt, und so das Bild

διὸ καὶ) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιΐα ἀόριστος τῷ χρόνῳ. Die Richtigkeit der Ergänzung ergiebt sich durch Vergleichung mit c. 26, 5 p. 1462 A 18. Aristoteles geht auch hier von der Beobachtung der Wirklichkeit aus; die griechischen Tragiker haben, einzelne Ausnahmen abgerechnet, dieses Gesetz beobachtet, die dramatische Handlung fügt sich leicht in diesen Rahmen.

des Lebens zu vervollständigen. Sophokles, wie er durch die Einführung des dritten Schauspielers die Vollendung der dramatischen Kunst anbahnt, pflegt auch solche Nebenpersonen mit besonderer Liebe zu behandeln; aber im Allgemeinen sind die Dichter hier mit dem Detail sparsamer, sie begnügen sich oft mit blofsen Andeutungen, zeichnen den Charakter nur in flüchtigen Strichen.

Es ist nicht immer leicht, die Hauptperson zu bezeichnen. Der Agamemnon des Aeschylus, wie er dem Stücke den Namen giebt, ist zwar der Mittelpunkt des tragischen Interesses, aber weit mehr ist Klytämnestra in den Vordergrund gerückt. Die dämonische Gewalt des Weibes, die der Dichter mit scharfen Zügen zeichnet, überragt entschieden den passiven Helden. Daher kann da, wo verschiedene Dichter ganz die gleiche Aufgabe bearbeiten und die Handlung selbst in den wesentlichen Zügen unverändert bleibt, doch die Stellung der Charaktere eine verschiedene sein. Wenn Aeschylus und Sophokles den Muttermord des Orestes vorführen, so liegt bei jenem der Hochton auf Orestes, bei diesem auf der Elektra. Die meisten Schwierigkeiten bereitet Euripides; seine Dramen entbehren eben nicht selten der rechten Einheit. Daher vermag man zuweilen kaum festzustellen, wer eigentlich als Träger der Handlung zu betrachten ist, wie z. B. in den Phönissen.

Eigentliche Episoden, wie sie das Epos liebt, hat die Tragödie nur selten eingeflochten, da ein solches Abweichen von der geraden Linie die Einheit der Anschauung leicht stört und aufserdem die knapp zugemessene Zeit nichts Ueberschüssiges duldet. Eine solche Parekbase ist das Auftreten der Io im Prometheus bei Aeschylus, bei Euripides in den Phönissen der Opfertod des Menökeus. Episoden.

Das epische Element, was anfangs im Drama fast unvermittelt neben dem lyrischen auftrat, hat auch später, nachdem das dramatische bereits zu seinem Rechte gelangt war, sich alle Zeit behauptet und nimmt in manchen Tragödien einen breiten Raum ein.[58]) Was Episches Element.

58) In den Auszügen aus der *μουσικὴ ἱστορία* (wohl des Dionysius von Halikarnafs) am Schlufs der Biographie des Aeschylus wird die herkömmliche Eintheilung der Poesie in drei Gattungen, *ἀπαγγελτικόν*, *μιμητικόν* (oder *δραματικόν*) und *μικτόν* ganz abstrakt festgehalten. Während das Homerische Epos dem *μικτόν* zugezählt wird mit Berücksichtigung des dramatischen Elementes, wird die dramatische Poesie als eine reine und unvermischte Gattung bezeichnet: *αὐτὸ γὰρ ἐνεργεῖ καὶ λέγει ἅμα τὰ πρόσωπα καὶ αὐτὰ τὸ κῦρος ἔχει.*

vorher geschehen ist, wird, soweit es zum Verständnifs der Fabe nöthig erscheint, häufig auch das, was später sich zuträgt und auf das Schicksal der handelnden Personen von Einflufs ist, bald kürzer, bald ausführlicher berichtet. Der Prometheus des Aeschylus, wo der Held dem Chore gegenüber darlegt, was er für die Menschheit gethan, wie er sich dadurch das Strafgericht des Zeus zugezogen habe, dann der Io sowohl ihre bisherigen Irrfahrten schildert, als auch das künftige Geschick vorher verkündet, bietet für beides Belege dar. Der Prolog, der den Zuschauer einführen soll, ist die geeignete Stelle, um auf Früheres hinzuweisen, der Schlufs der Tragödie, um die Zukunft zu enthüllen. Hier treten gewöhnlich Götter oder Seher auf, vor deren geistigen Augen das Werdende klar daliegt. Aber auch in der Einleitung werden unter Umständen Götter zu solchen Berichten verwendet[59]), namentlich bei Euripides, der, obschon er anderwärts von dem Vorwurfe der Nachlässigkeit nicht immer frei zu sprechen ist, gerade in diesen Dingen eine lobenswerthe Gründlichkeit zeigt.

Aber auch was während des Stückes sich ereignet, wird häufig nur berichtet, vollzieht sich nicht unmittelbar unter den Augen der Zuschauer.[60]) Schon Aristoteles, wenn er von dem Unterschiede der epischen und tragischen Poesie handelt, bemerkt, dafs es unzulässig sei, wenn ein dramatischer Dichter die Verfolgung des Hektor durch Achilles, so wie sie die Homerische Ilias schildert, auf die Bühne bringen wolle.[61]) Hier ist die erzählende Form ganz an ihrer Stelle, ebenso wenn Wunderbares und Uebernatürliches wie Verwandlungen eintraten; doch scheinen die Dichter manchmal dies Gesetz übertreten zu haben.[62]) Kämpfe und Gefechte, sowie ähnliche Actionen werden niemals auf der Bühne dargestellt. Die beschränkte Zahl der Schauspieler, sowie die geringe Tiefe der Bühne gestattete solche

59) Aristot. Poet. c. 15, 7 p. 1454 B 5.

60) Manche Dichter verfuhren in dieser Beziehung lässig, indem sie Vorgänge übergingen, die der Zuschauer wissen mufste; daraus entsprangen Unklarheiten oder Widersprüche. Karkinus hatte diesen Fehler nicht vermieden und zog sich dadurch das Mifsfallen des Publikums zu, Aristot. Poet. c. 17 p. 1455 A 26.

61) Aristot. Poet. c. 24, 8 p. 1460 A 15 und c. 25, 5 p. 1460 B 26.

62) Wenn Horaz A. P. 186 warnt: *ne ... aut in avem hoc ne vertatur, Cadmus in anguem,* so hat er bestimmte Beispiele vor Augen, wohl den Tereus des Sophokles (Schol. Aristoph. Vög. 100) und den Kadmus des Euripides.

Scenen nicht. Es wäre nicht so schwierig gewesen, dieser Fesseln sich zu entledigen, allein man verzichtete gern auf volle Gegenständlichkeit; denn die Nachahmung wird hier immer etwas Unzulängliches behalten. Das äufserliche Schaugepränge vermag niemals den Schein des wirklichen Lebens hervorzurufen; nirgends liegt die Gefahr, ins Kleinliche oder gar Lächerliche zu verfallen, so nahe als hier. Daher ist auch der Mord und blutige Gewaltthat von der Bühne verbannt[63]), nicht sowohl, weil man solche Scenen für unvereinbar hielt mit dem Maskenspiele, welches dem Dionysus geweiht war, sondern weil man, von richtigem Gefühl geleitet, einsah, dafs eine vollkommene naturgetreue Darstellung sich nicht erreichen liefs, und dafs gerade bei grofser Virtuosität des Schauspielers eine solche Scene leicht einen ganz anderen als den beabsichtigten Eindruck macht.[64]) Wo die erzählende Form meist nicht anwendbar war, half man sich damit, dafs man durch mehr oder minder klare Zeichen, durch Klagelaute, durch Bemerkungen des Chores den Zuschauer ahnen liefs, was hinter der Bühne vorging, und wirkte so mächtiger auf die Phantasie und das Gemüth ein, als wenn man die Handlung in ihrer Realität darzustellen versucht hätte.[65])

63) Nur bei Sophokles stürzt sich Ajas vor den Augen der Zuschauer in sein Schwert. Aeschylus hatte (in den *Θρῇσσαι*) den Selbstmord des Helden durch einen Boten melden lassen, wie der Schol. Soph. 815 berichtet. Nur ist seine Bemerkung, Sophokles *ὑπ' ὄψιν ἔθηκε τὸ δρώμενον, ἐκπλῆξαι βουλόμενος* nicht richtig: über einen Selbstmord, der in der Einsamkeit verübt ward, konnte glaubwürdig nur ein heimlicher Beobachter berichten. Dieses Motiv wird Aeschylus benutzt haben; Sophokles konnte es also nicht wiederholen und wich daher von dem Herkommen ab, wie derselbe Schol. vorher sehr richtig bemerkt: *ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἑτέρου τινός.* Ebenso erinnert derselbe ganz passend: *ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια, εἰώθασι γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἀπαγγέλλειν.*

64) Philostratus Apollon. VI 11 legt dem Aeschylus dieses Verdienst bei: *ἢ τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι* (vgl. vit. Soph. I 9: *καὶ ἃ ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν*). Im Uebrigen vergleiche man die Vorschriften bei Horaz A. P. 179 ff., der in diesem Gedichte wesentlich die Grundsätze des Aristoteles vertritt und in erwünschter Weise die Lücken der Poetik des griechischen Philosophen ergänzt.

65) So im Agamemnon des Aeschylus und in der Elektra des Sophokles. Zur Elektra 1404 bemerkt der Scholiast richtig: *νῦν τοίνυν βοώσης ἐν τῇ ἀναιρέσει τῆς Κλυταιμνήστρας ἀκούει ὁ θεατὴς καὶ ἐναργέστερον τὸ πρᾶγμα γίγνεται ἢ δι' ἀγγέλου σημαινόμενον· καὶ τὸ φορτικὸν τῆς ὄψεως ἄπεστι, τὸ δὲ ἐναργὲς οὐδὲν ἧσσον καὶ διὰ τῆς βοῆς ἐπραγματεύσατο.* Vgl. Schol. B Hom.

Da dem griechischen Tragiker nur ein geringes Zeitmafs gestattet ist, schreitet die Handlung rasch vorwärts; daher war es bei der Fülle des Stoffes unmöglich, alles dramatisch darzustellen. Hier leistet die erzählende Form, welche Vorgänge, die zur Fabel nothwendig gehören, in möglichst knappen Umrissen zu schildern gestattet, die besten Dienste. So wird z. B. in der Antigone des Sophokles die Beerdigung des Polyneikes und das Ergreifen der Antigone auf frischer That nur berichtet. Dadurch gewinnt der Dichter zugleich ein Mittel, um die Einheit der Zeit und des Ortes ohne sonderliche Mühe zu wahren.

Meist werden Herolde, Wächter oder andere Diener zu solchen Mittheilungen verwendet; daher ist der Bote eine stehende Figur der griechischen Tragödie.[66]) Es kann aber auch eine der handelnden Personen jenes Amt übernehmen. Der Ton dieser Erzählungen erinnert vielfach an den epischen Stil; doch ist die Darstellung gedrängter, es werden nur die wesentlichen Punkte hervorgehoben.[67]) Am wenigsten duldet der Moment, welcher die Aufmerksamkeit der Betheiligten vorzugsweise in Anspruch nimmt, ein behagliches Verweilen; hier ist energische Kürze am wirksamsten. Bilder und ausgeführte Gleichnisse werden nur sparsam verwendet.[68]) Ganz geläufig ist der rasche Wechsel zwischen der historischen Zeitform und dem Präsens, der eben dazu dient, das Bild zu vergegenwärtigen.[69]) Durch kurze, aber inhaltsvolle Reden der handelnden Personen wird

Il. VI 58: *ὅθεν καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις κρύπτουσι τοὺς δρῶντας τὰ τοιαῦτα ἐν ταῖς σκηναῖς καὶ ἢ φωναῖς τισὶν ἐξακουομέναις ἢ δι᾽ ἀγγέλων ὕστερον σημαίνουσι τὰ πραχθέντα, οὐδὲν ἄλλ᾽ ἢ φοβούμενοι μὴ αὐτοὶ συμμισηθῶσι τοῖς δρωμένοις.*

66) Daher der Ausdruck *ἀγγελικὴ ῥῆσις* Bekk. An. I 26, 6. Philostratus vit. Soph. I 9 betrachtet die Einführung der *ἄγγελοι* und *ἐξάγγελοι* als eine Erfindung des Aeschylus; allein die Botenberichte sind wohl so alt, wie die Tragödie. Der Vers des Thespis (Chrysippus *περὶ ἀποφ.* 12): *οὐκ ἐξαθρήσας οἶδ᾽, ἰδὼν δέ σοι λέγω* ist offenbar aus einer solchen Erzählung entnommen. Man unterschied zwischen *ἄγγελος* und *ἐξάγγελος*, Ammonius: *ἄγγελος πᾶς ὁ ἀγγέλλων τὰ ἔξωθεν, ἐξάγγελος δὲ ὁ τὰ ἐνδόθεν τοῖς ἔξω διαγγέλλων.* So wird der Bote bei Soph. Antig. 1278 als *ἐξάγγελος* bezeichnet.

67) Oft heben die Boten selbst hervor, dafs sie sich kurz fassen, s. Aesch. Pers. 330, Soph. Elekt. 688.

68) So z. B. Aesch. Pers. 425.

69) Manchmal mag aber auch die Bequemlichkeit für das Versmafs die Wahl bestimmt haben.

die Erzählung dramatisch belebt. Der Berichterstatter ist in der Regel nicht theilnahmlos, sondern giebt seiner Empfindung Ausdruck, und der Dichter, indem er die unmittelbare Wirkung auf den Augenzeugen darstellt, versetzt dadurch den Zuschauer in die beabsichtigte Stimmung. Manchmal zeichnen die Dichter auch mit einigen leichten Strichen den individuellen Charakter des Erzählenden.[70]) Den epischen Ton hat Aeschylus in solchen Erzählungen, wie sich erwarten läfst, am meisten gewahrt[71]), während bei Euripides das bewegte dramatische Element entschieden hervortritt.[72]) Manche Partien sind mehr lyrisch gehalten, wie die ergreifende Schilderung von dem wunderbaren Lebensende des Oedipus bei Sophokles[73]), gemäfs dem ganzen Charakter dieser Tragödie, wo das dramatische Leben hinter dem Ausdrucke lyrischer Empfindung zurücktritt.

Das Gnomische.

Wie das Drama vor allem die Entwicklung der inneren Zustände darstellt, das Gemüth der handelnden Personen enthüllt, so führt das Aussprechen der Gefühle und der Empfindungen, das Darlegen der Absichten und Pläne nothwendig auf allgemeine Gedanken hin.[74]) Wer sich rechtfertigt, wer etwas beweisen oder widerlegen will, wer andere zu belehren oder zu überzeugen sucht, der pflegt sich auf allgemeingültige Sätze und anerkannte Wahrheiten zu berufen, um die Berechtigung seines Strebens darzuthun. Diese Gedanken sind um so wirksamer, je mehr sie sich aus der natürlichen Lage der Verhältnisse ergeben, je mehr sie aus der Tiefe des Herzens

70) So z. B. Sophokles den Wächter in der Antigone.

71) Die Schlachtenberichte in den Persern erinnern an die Homerische Ilias, die Schilderung der Irrfahrten der Io im Prometheus an die Hesiodische Poesie. Aber auch Sophokles hat den epischen Ton wohl getroffen, wie z. B. in der Elektra 680 ff. in der Schilderung des Wagenkampfes zu Delphi und des vorgeblichen Todes des Orestes.

72) Man vergleiche z. B. in der Hecuba 518 ff. den Bericht vom Opfertode der Polyxena.

73) Sophokles Oed. Kol. 1586 ff. Nur ist der Bericht durch einige schlimme Fehler entstellt; V. 1623 ist zu lesen: *φθέγμα δ' ὡς θεῶν* (statt *ἐξαίφνης*) *τινος θᾶύξεν αὐτόν* und V. 1626 *καλεῖ γὰρ αὐτὸν πολλὰ πολλαχῆ θεός* als störender Zusatz auszuscheiden.

74) Aristot. Poet. c. 6 p. 1450 A 29 und c. 19 p. 1456 A 36 über die *διάνοια*; wenn er bemerkt, man dürfe nicht den Hauptnachdruck darauf legen, c. 6, 16 p. 1450 A 29: *ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον*, so hat er gewisse bestimmte Beispiele, wie sie die Epigonen der tragischen Kunst darboten, vor Augen.

und der Fülle eigener Erfahrung entspringen; denn der Dichter mufs sich hüten selbst laut zu werden, ein Fehler, in den Euripides nicht selten verfällt, wie überhaupt die jüngere Tragödie jene verständige Mäfsigung, mit welcher die älteren Dichter das gnomische Element verwenden, nicht mehr recht kennt.

An bestimmten Stellen ist dieser gedankenmäfsige Ausdruck vorzugsweise passend; so schliefst man längere Reden gern mit einer gewichtigen Sentenz. Dieses wirksame Mittel hat die griechische Poesie schon längst gleichsam unbewufst angewandt, bevor die rhetorische Kunst daraus die Regel abstrahirte. Ebenso wird der Ausgang der Dramen schicklich durch einen allgemeinen Satz, eine sittliche Betrachtung markirt, ohne dafs man berechtigt wäre, gerade darin immer den eigentlichen Grundgedanken der Tragödie zu finden. Man mufs sich überhaupt hüten, überall eine bestimmte Reflexion oder einen bestimmten Zweck aus der Tragödie herauszulesen. In jedem echten Kunstwerke liegt ein unerschöpflicher Gehalt; es ist nicht möglich, diese reiche Fülle auf eine abstrakte Formel zurückzuführen. Je mehr der Dichter seines wahren Berufes eingedenk ist, desto weniger arbeitet er auf eine bestimmte Tendenz hin. Der tragische Dichter, indem er charaktervolle Persönlichkeiten, mächtige Leidenschaften, ergreifende Conflikte schildert, indem er den Kampf der menschlichen Freiheit mit dem Schicksal unter den verschiedensten Gestalten vorführt, verkündet in anschaulichen Bildern, aber in ganz unmittelbarer Weise den Sieg der sittlichen Mächte.

Conventionelles.

Manches ist conventioneller Art, aber höchst zweckmäfsig, z. B. die Weise, wie die auftretenden Personen angekündigt und eingeführt werden; denn da dem Zuschauer kein Verzeichnifs der Handelnden vorlag, war es nothwendig, ihr Auftreten vorzubereiten, sie durch Nennung des Namens kenntlich zu machen. Dieser Forderung wird in der Regel, zumal in der Tragödie, genügt. Wenn eine Person auf der Bühne auftritt, wird sie entweder schon vorher angekündigt oder nennt sich selbst[75]); häufig wird gleich der Anfang des Dialoges benutzt, um die sich Unterredenden kenntlich zu machen. Meist führen die Dichter mit Geschick die Personen auf der Bühne ein; manchmal freilich suchen sie nur dieses Geschäftes sich zu ent-

75) Bei Sophokles nennt Oedipus im Eingange des Oedipus auf Kolonos seinen Namen; dagegen im Oedipus Tyrannus ist V. 8 wahrscheinlich Zusatz eines Schauspielers.

ledigen, weil es einmal herkömmlich ist. Ebenso pflegt der Chor bei seinem ersten Auftreten, namentlich wenn er unangemeldet oder unerwartet erscheint, zu sagen, wer er sei und was er wolle.[76]) Wie der Dichter für das richtige Verständnifs sorgt, indem er das Auftreten der handelnden Personen genügend motivirt, ebenso erfährt der Zuschauer in der Regel, wann und warum dieselben abtreten. Auch da, wo zunächst die Rücksicht auf die geringe Zahl der Darsteller die Entfernung einer Person erheischte, wird der Abgang doch immer in schickliche Verbindung mit der Handlung gebracht.

Wie jede organische Composition sich dreifach gliedert, so zerfällt auch die Tragödie in drei Theile, Anfang, Mitte, Ende. Gliederung.

Der erste Theil, die Exposition[77]), führt den Zuschauer ein: die Situation wird anschaulich geschildert, die Pläne und Interessen treten hervor, die Träger der Handlung werden, wenn auch öfter nur mit kurzen Strichen gezeichnet, doch so, dafs man die Grundzüge des Charakters erkennt. Nicht immer tritt die Hauptperson gleich auf, sondern öfter wird ganz passend im Eingange eine Nebenfigur verwendet.[78]) In der Einleitung gilt es das rechte Mafs zu halten; der Zuhörer darf über das, was zum Verständnifs nöthig ist, nicht im Dunkeln bleiben, aber der Dichter mufs sich hüten, ihn mit allzu viel Detail zu überschütten und so das Interesse abzustumpfen. Euripides ist zwar sorgfältig in der Exposition, holt aber öfter zu weit aus oder greift auch schon der Lösung vor.

Der zweite Theil, die Verwicklung[79]), ist das eigentliche Gebiet der dramatischen Handlung und zugleich die schwierigste Aufgabe für den Dichter. Hier treten die feindlichen Mächte gegen einander auf, ihre Absichten und Interessen durchkreuzen sich, der Conflikt spitzt sich immer schärfer zu, retardirende Scenen mäfsigen oft schicklich den allzu raschen Verlauf, aber die Handlung darf sich auch nicht allzu langsam bewegen; denn alles drängt unwillkürlich zur Entscheidung hin. Die Aufgabe des Dichters ist es, den Zu-

76) Eine Ausnahme macht der Philoktet des Sophokles. Dieses Unterlassen wird dadurch gerechtfertigt, dafs hier der Chor zugleich mit Neoptolemus auftritt.

77) *Πρότασις*, auch *εἰσβολή*.

78) *Προτατικὸν πρόσωπον*, wie bei Aeschylus im Agamemnon der Wächter in sehr passender Weise zu diesem Zwecke eingeführt wird.

79) *Ἐπίτασις*.

schauer während des zweifelhaften Kampfes in Spannung zu halten; dieses ist leichter, wo der Ausgang nicht nur den handelnden Personen, sondern auch den Zuschauern verborgen ist. Aber der griechische Tragiker behandelt allgemeinbekannte Stoffe; die Lösung der Verwicklung ist für den Zuschauer in der Regel kein Geheimnifs. Hier gilt es also, nicht sowohl die realistische Neugier zu befriedigen, sondern den innigsten Antheil an den Schicksalen des tragischen Helden wachzuhalten. Noch schwieriger ist ein anderes. Der Zuschauer neigt sich leicht der Gegenpartei zu; da liegt die Gefahr nahe, dafs der Dichter, während er seinen Helden mit sichtlicher Vorliebe behandelt, den Gegner in allzu ungünstigem Lichte darstellt. Aber je schärfer und schwerer der Conflikt ist, desto mehr gilt es, das Mafs strenger, unparteiischer Gerechtigkeit zu üben.

Der dritte Theil, die Auflösung[80]), enthält die Entscheidung des Kampfes, der mit dem Siege oder Untergange des Helden endet, und in das Schicksal der Hauptperson sind mittelbar oder unmittelbar gewöhnlich auch die, welche ihm nahe stehen, verflochten. Der Gipfel der Krisis wird meist ins Kurze zusammengedrängt; ein breites Ausmalen war hier nicht an der Stelle. Oft begnügt sich der Dichter mit wenigen, aber inhaltvollen Worten die Entscheidung nur anzudeuten. Nach der Krisis fällt die Handlung gewöhnlich rasch ab, so dafs die Darstellung manchmal etwas dürftig erscheint. Man könnte leicht darin einen Mangel finden, und zuweilen mag der Dichter, wenn die Zeit ihm knapp zugemessen war, mit einer gewissen Eilfertigkeit seine Arbeit abgeschlossen haben; aber öfter war wohl die Rücksicht auf das Publikum mafsgebend, welches, wenn die Entscheidung eingetreten ist, ungeduldig den Schlufs verlangt. Höchstens das Aufserordentliche, wie eine Göttererscheinung nach der Weise des Epos, vermag die Menge zu fesseln, daher der bühnenkundige Euripides gern von diesem Mittel Gebrauch macht, welches insbesondere bei Tragödien mit glücklichem Ausgange sehr passende Dienste leistete. Die jüngere Tragödie, die mehr auf Rührung und mildere Affekte hinarbeitet und sich den Neigungen des Publikums fügt, zieht den versöhnenden Abschlufs vor[81]), während die ältere

80) *Καταστροφή*.

81) Aristot. Poet. c. 13 p. 1153 A 22 weist den Tragödien mit herbem Ausgange die erste Stelle an (dies ist ihm *κατὰ τέχνην καλλίστη τραγῳδία*) und

Tragödie gemäfs ihrem entschieden männlichen Charakter vorzugsweise den erschütternden Untergang menschlichen Glückes und menschlicher Gröfse darstellt. Aber wenn der Held der Uebermacht erliegt, empfängt man den Eindruck von der Nothwendigkeit des Unterganges, und ebenso bot die Form der Trilogie, wenn der Held alle Hindernisse überwindet und siegreich aus dem Conflikte hervorgeht, genügenden Raum für eine aufrichtige Versöhnung und Ausgleichung der Gegensätze dar.

Aeschylus liebt es gerade hier, Chor und handelnde Personen in die engste Beziehung zu setzen. Die Perser schliefsen mit einem Klagegesange zwischen Xerxes und dem Chore, der kurz abbrechend sagt, er werde den unglücklichen Fürsten geleiten. Am Schlufs des Agamemnon wechselt der Chor Worte mit Aegisthus und Klytämnestra, so dafs die Königin das letzte Wort behält; in den Choephoren Orestes und der Chor, der mit einer anapästischen Perikope die Handlung abschliefst. In den Eumeniden ergreift Athene nach einem Wechselgesange mit dem Chore der Rachegöttinnen nochmals das Wort, und der Nebenchor singt ein kurzes Schlufslied. Im Prometheus sind die anapästischen Perikopen zwischen Prometheus, Hermes und dem Chor vertheilt; dem Titanen, indem er in den Abgrund versinkt, kommen natürlich die letzten Verse zu. Dagegen die Sieben enden, nachdem Eteokles im Zweikampfe gefallen ist, in der ursprünglichen Bearbeitung mit der Todtenklage des Chores, und ebenso erhalten die Schutzflehenden ihren Abschlufs durch einen Chorgesang, der unter die Danaïden und ihre Begleiterinnen vertheilt ist. Exodos.

Bei Sophokles endet das Drama regelmäfsig mit dem Abtreten des Chores, der sich mit wenigen, aber passenden und meist inhalts-

nimmt dabei den Euripides gegen den Tadel älterer Kritiker in Schutz; dann fährt er fort p. 1453 A 30: *δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπό τινων ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσι, δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς.* Während Aristoteles Tragödien mit gemischtem Ausgange gelten läfst, erklärt er sich ganz entschieden gegen Stücke, die einfach mit der Versöhnung der feindlichen Parteien abschliefsen; ein solcher Ausgang schicke sich wohl für die Komödie, aber nicht für die Tragödie. Hier hat Aristoteles wohl Dramen, wie den Orestes des Euripides, im Sinne.

vollen Versen verabschiedet.[82]) Bei Euripides erinnern nur die Troaden, welche mit einem Klageliede der Hecuba und des Chores schliefsen, an die Art des Aeschylus; sonst aber folgt er dem Beispiele des Sophokles.[83]) Auch Euripides fafst sich kurz; nach herkömmlicher Weise wird meist eine Gnome angebracht, aber der Gedanke ist manchmal ganz allgemein gehalten ohne specielle Beziehung auf den Verlauf der dramatischen Handlung. Wie die Kunst des Euripides etwas Typisches hat, zumal in Nebendingen, so findet er sich gern mit einer stehenden Schlufsformel ab. Wenn der Chor am Ende der Alkestis den Gedanken ausspricht, die Schicksale, welche die Götter senden, seien vielgestaltig, vieles Unerwartete ereigne sich, während das Erwartete sich nicht erfülle, oftmals finde die Gottheit einen überraschenden Ausweg, so sind diese Verse für jenes Drama sehr angemessen; sie werden aber auch in späteren Stücken unverändert wiederholt.[84]) Anderwärts sieht der Tragiker von seinem Gegenstande ganz ab, indem er sich an die Siegesgöttin wendet und sie bittet, ihm den Kranz zu spenden[85]), wie ja Euripides auch sonst gewohnt ist, persönliche Beziehungen einzuflechten.

Der Chor der Tragödie.

Der Chor ist die eigentliche Wurzel des attischen Dramas, welches sich in streng organischer Weise aus den Liedern zu Ehren des Dionysus entwickelt hat. Die Gesänge des Chores bilden daher alle Zeit einen wesentlichen Bestandtheil der griechischen Tragödie; sie haben nicht nur historisch ihre Berechtigung, weshalb auch die Versuche anderwärts, wo diese Bedingungen nicht gegeben waren, den Chor im Drama einzuführen, niemals sonderlichen Erfolg hatten,

82) Anapästen oder auch trochäische Langverse haben hier ihre Stelle. Die Schlufsverse des Oedipus Tyrannus darf man nicht dem Chore entziehen.

83) Euripides gebraucht regelmäfsig Anapästen; nur im Ion finden sich trochäische Tetrameter, im Kyklops iambische Trimeter.

84) Diese Verse kehren wieder in der Medea (wo nur der erste Vers variirt wird), in der Andromache, der Helena und den Bacchen.

85) Diese formelhafte Wendung findet sich in den Phönissen, im Orestes und in der taurischen Iphigeneia; hier sind diese Verse allerdings bedenklich und können Zusatz zweiter Hand sein, aber in den Phönissen sind sie unentbehrlich. Da Euripides nur fünfmal den ersten Preis erhielt, sieht man, dafs der Erfolg diesem Wunsche nicht sonderlich entsprach; die Phönissen mufsten sich mit dem zweiten Preise begnügen. An diese Formel des Euripides erinnert auch der Schlufs des Rhesus 995 f.: *τάχα δ' ἂν νίκην δοίη δαίμων ὁ μεθ' ἡμῶν*; doch lassen diese Worte eine doppelte Auslegung zu.

sondern sie erfüllen auch einen bestimmten Zweck, wenn schon es nicht möglich ist, die ganze Bedeutung dieser chorischen Poesie auf eine abstrakte Formel zurückzuführen. Man hat gesagt, der Chor sei der idealisirte Zuschauer. Allein diese Auffassung, obwohl sie den Meisten ebenso treffend als geistreich erscheint, erweist sich als unzulänglich. Der Chor hat eben im Verlaufe der Zeit vielfachen Wandel erfahren; er wird von jedem der drei grofsen Tragiker in eigenthümlicher Weise verwendet. Aeschylus hat vorzugsweise in den Chorgesängen seine ideale Weltanschauung niedergelegt; aber gerade bei diesem Dichter ist der Chor am wenigsten ein blofser Zuschauer, sondern betheiligt sich unmittelbar an der dargestellten Begebenheit oder steht doch zu dieser in der engsten Beziehung. Indem bei den Nachfolgern des Aeschylus der Chor immer mehr dem Gebiete der dramatischen Handlung entrückt wird und sich begnügt, dieselbe mit seinen Empfindungen und Reflexionen zu begleiten, steht er deshalb noch nicht auf einem höheren Standpunkt, von wo er unbeirrt die leidenschaftlichen Conflikte überschaut, sondern ist häufig nur der Wiederhall der handelnden Personen und entfernt sich, indem er ihre Befangenheit theilt, immer mehr von jener idealen Höhe.

Ursprünglich dienten die Reden der Schauspieler gleichsam nur dazu, die Pausen zwischen den Chorliedern auszufüllen. Später ist der Chor das Nebensächliche; nur die Ruhepunkte der dramatischen Handlung werden durch diese Zwischengesänge markirt.[86]) Je selbständiger sich das dramatische Element entwickelt, desto kürzer werden die Chorlieder. So giebt sich schon äufserlich der Wandel, der sich allmählich vollzog, deutlich zu erkennen.

Das lyrische und dramatische Element stehen nicht schroff gesondert einander gegenüber. Unwillkürlich mufste die lebensvolle Darstellung einer Handlung auch auf den Ausdruck lyrischer Empfindung einwirken, zumal in der alten Tragödie, die sich mit einem Schauspieler begnügte, so dafs ein eigentlicher Dialog nur möglich

86) Sehr richtig sagt Apollonius Lex. Hom. (*ὑποκρίνοιτο*) von den Anfängen der Tragödie: *πρωταγωνιστοῦντος τοῦ χοροῦ τὸ παλαιὸν οὗτοι ὥσπερ ἀποκριταὶ ἦσαν, ἀποκρινόμενοι πρὸς τὸν χορόν*, dagegen Aristoteles Poet. c. 4, 13 p. 1449 A 17 vom Aeschylus, der den zweiten Schauspieler hinzufügte: *τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν.*

war, indem der Darsteller sich mit dem Chore in unmittelbaren Verkehr setzte.[87]) Es war freilich nicht leicht, eine gröfsere Zahl von Personen wirklich handelnd einzuführen.[88]) Aeschylus verfährt mit weiser Mäfsigung, wenn er die Choreuten einzeln und individuell thätig auftreten läfst.[89]) Schon der Umstand, dafs der Chor von den Schauspielern getrennt sich auf der Orchestra befindet, hindert engere und unmittelbare Beziehungen; denn der Dichter hat sich immer nur ausnahmsweise gestattet, den Chor auf die Bühne zu bringen. Wenn trotz der Entfernung sich der Chor an der Handlung betheiligt, so wurde dies bei der feierlichen, gemessenen Haltung des griechischen Trauerspieles weniger empfunden.

In der älteren Tragödie gehört der Chor wesentlich mit zur Handlung, und eben deshalb ist er von dramatischem Leben erfüllt, zeigt einen individuellen Charakter und hat nicht blofs eine historische, sondern auch eine künstlerische Berechtigung. Immer aber liegt darin etwas Zwiespältiges, und nur einem wahrhaft grofsen Dichter wie Aeschylus konnte es gelingen, in jedem einzelnen Falle das Rechte zu treffen. In den Schutzflehenden bilden die Töchter des Danaus, um deren Geschick es sich handelt, den Chor; in den Eumeniden stehen die Rachegöttinnen, die den Muttermord zu ahnden berufen sind, dem Bluträcher gegenüber, und nicht nur über das Schicksal des Orestes, sondern auch über die künftige Stellung der Göttinnen wird eine Entscheidung getroffen. Aber auch da, wo der Chor nicht eigentlich thätig eingreift, verharrt er doch nicht in einer rein passiven Haltung, sondern nimmt den innigsten Antheil an den erschütternden Schicksalen der handelnden Personen. Der Chor hat bei Aeschylus immer einen bestimmten klar ausgeprägten

87) Der Koryphäos des Chores vertrat gewissermafsen die Stelle des zweiten Schauspielers, und auch später repräsentirt derselbe die Gesammtheit, wechselt in ihrem Namen mit den handelnden Personen Worte. Aufserdem aber kommen auch nicht selten Wechselgesänge zwischen dem Chor und einer Bühnenperson vor.

88) Die Theilung des grofsen kyklischen Chores von fünfzig Personen in vier Chöre von je zwölf (fünfzehn) Theilnehmern war in dieser Hinsicht vortheilhaft.

89) Wie in der Scene des Agamemnon V. 1344 ff. Auch das erste Chorlied der Eumeniden und andere Gesänge hat man unter einzelne Choreuten zu vertheilen versucht; dies ist jedoch unsicher.

Charakter. Wie verschieden sind nicht die Grofswürdenträger der Perser von den argivischen Greisen im Agamemnon, wie unheimlich düster sind die Gestalten der Eumeniden, wie zart und anmuthig die Jungfrauenchöre! Diese reiche Mannigfaltigkeit, dieses individuelle Leben ist den jüngeren Tragikern unbekannt; auch macht schon der Prometheus des Aeschylus eine Ausnahme. Hier erkennt man in der Behandlung des Chores deutlich den Einflufs der Neuerungen des Sophokles.

Indem der Chor mit ganzem Gemüthe an der Handlung Antheil nimmt, begleitet er dieselbe mit seinen Betrachtungen; Ausbrüche der Freude und des Schmerzes, tröstender Zuspruch und ernste Mahnungen, innige Gebete und Segenswünsche wechseln mit einander ab. Während der Chor von den gewaltigen Ereignissen tief ergriffen ist, bewahrt er sich doch mitten in der leidenschaftlichen Aufregung, die ihn umgiebt, Ruhe und Besonnenheit des Urtheils. So mäfsigt in den Choephoren der Chor die stürmische Leidenschaft der Handelnden und lenkt klar verständig ihren Entschlufs auf das Ziel hin. Aeschylus benutzt vor allem den Chor, um das Gleichgewicht herzustellen, um die ewige Wahrheit gegenüber den schwankenden menschlichen Meinungen geltend zu machen und den Glauben an die höheren sittlichen Mächte wachzurufen. Hier hat der Tragiker tieferenste Gedanken, seine innersten Empfindungen niedergelegt. So ruht auf dem Chore gleichsam eine religiöse Weihe. Diese grofsartigen Gesänge üben eine wahrhaft läuternde und reinigende Wirkung aus; hier ist in der That der Gipfel der tragischen Kunst erreicht. Es wäre schön gewesen, wenn sich der Chor auf dieser Höhe erhalten hätte; dies war aber nur so lange erreichbar, als das Lyrische und Dramatische sich im Ganzen und Grofsen das Gleichgewicht hielten. Je mehr alles darauf hindrängt, den Dialog zum Schwerpunkte des Dramas zu machen, desto mehr mufste auch der Chor seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet werden. Sophokles' Wirken bezeichnet diesen Wendepunkt. Die Neuerungen dieses Dichters fanden allgemein Eingang, und wenn die anderen Kunstgenossen darüber hinausgingen, so ist dies nur die nothwendige Consequenz des ersten Schrittes. Während Aeschylus, seinem angeborenen Genius folgend, immer das Rechte zu treffen weifs, arbeitet Sophokles mit vollem Bewufstsein, führt alles auf eine bestimmte Regel zurück. Es ist recht bezeichnend, dafs er in

einer eigenen Schrift sein Verfahren rechtfertigte und die anderen Dichter dafür zu gewinnen suchte.[90])

Die Reformen des Sophokles lassen sich auf zwei Gesichtspunkte zurückführen. Er schliefst den Chor von jedem Antheil an der Handlung aus; nicht gleichgültig, aber auch nicht von Leidenschaft fortgerissen, soll er sein Mitgefühl aussprechen und gleichsam eine unabhängige Würde wahren. Dann gilt als Gesetz, dafs der Chor nicht mehr aus Heroen, sondern aus Menschen gewöhnlicher Art besteht.[91]) Dadurch ist das ideale Element, an dem auch der Chor Theil hatte, in Frage gestellt. Die räumliche Sonderung der Choreuten von den Schauspielern war diesen Neuerungen günstig; oben auf der Bühne agiren die Darsteller, unten auf der Orchestra stimmt der Chor seine Gesänge an. Dies mufste die Auffassung unterstützen, als ständen den Halbgöttern einfache Sterbliche gegenüber. Es wäre übrigens ein Leichtes gewesen, da das Orchestische immer mehr zurücktritt, den Chor auf die Bühne zu bringen, indem man dieselbe vertiefte; aber man scheute sich, an der äufseren Form, wie sie einmal überliefert war, zu rütteln, während man kein Bedenken trug, eine tief eingreifende Aenderung vorzunehmen, die sich dem Blicke des oberflächlichen Beobachters leicht entzog.

Aristoteles, so gut wie die Neueren, erblicken in den Grundsätzen, welche Sophokles aufstellte, einen wesentlichen Fortschritt; allein in dieses Lob kann man nicht unbedingt einstimmen. Das Zwiespältige, was der alten Weise anhaftet, ist zwar entfernt, aber

90) Suidas II 2, 833: *Σοφοκλῆς . . . λόγον (ἔγραψε) καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος.* Dieser Zusatz deutet eben auf die Polemik hin, die Sophokles in dieser Schrift gegen die Vertreter der alten Tragödie ausübte.

91) Aristoteles Poet. c. 18, 7 p. 1456 A 25: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.* Deutlicher spricht sich der Philosoph über seine Grundsätze, die eben der Theorie und Praxis des Sophokles entsprachen, in den Probl. 19, 48 p. 922 B 26 aus, wo er diejenigen Tonweisen, die ein *πρακτικὸν ἦθος* haben, als ungeeignet für den Chor bezeichnet: *ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.* Jene Tonweisen passen für die Schauspieler: *ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστιν ὁ χορός.* Die Vorschriften des Horaz (A. P. 193 ff.) stimmen damit völlig überein.

der Dichter verzichtet zugleich auf sehr wesentliche Vortheile. Indem der Chor jetzt aufserhalb der Handlung steht, lag die Versuchung nahe, jede engere Beziehung zu lösen, wie dies auch alsbald geschah, so dafs der Chor nicht mehr mit seinen Betrachtungen bei der Handlung verweilt, sondern sich geradezu von ihr abwendet.[92]) Entsprechend der untergeordneten, unselbständigen Stellung vertauscht der Chor das individuelle Leben mit einer unbestimmten Allgemeinheit; alles wird einförmiger und gleichmäfsiger. Greise und Jungfrauen sind fortan das geeignetste Organ, um Rath und Ermahnung auszusprechen, sich in allgemeinen Betrachtungen und Reflexionen zu ergehen, bei den Erinnerungen der Vorzeit zu verweilen, Trost zu spenden oder in Klagen auszubrechen. Feste Consequenz, einen in sich geschlossenen Charakter darf man nicht mehr vom Chor erwarten, sondern man stöfst überall auf Widersprüche. Losgelöst von der Handlung, ist der Chor doch nicht frei von Befangenheit; er steht durchaus nicht auf einem idealen Standpunkte über den Parteien. Eine innerliche Natur wie Sophokles, der ernsten Sinnes und zugleich liebevoll den menschlichen Geschicken nachgeht, konnte der Weise seines grofsen Vorgängers nicht völlig untreu werden. Wo gewaltige Leidenschaften in all ihrer Einseitigkeit auftreten, wo die Grenzlinie zwischen Recht und Unrecht zu schwanken scheint und dem Dichter daran liegt, jede unrichtige Auffassung fernzuhalten, da benutzt auch Sophokles den Chor, um durch den Mund der blofs zuschauenden, nicht mithandelnden Personen ein ruhiges, durch den Widerstreit der Parteien unberirrtes Urtheil auszusprechen. Besonders im König Oedipus erscheint Sophokles der Würde und höheren Bedeutung des tragischen Chores eingedenk, wenn er auch das grofsartige Pathos des Aeschylus nicht erreicht.

92) Dafs nur Sophokles die rechte Grenzlinie inne hielt, die anderen, vor allem Agathon weiter gingen, bemerkt Aristot. Poet. c. 18, 7 p. 1456 A 28: *τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου· καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττειν ἢ ἐπεισόδιον ὅλον.* Bei Euripides ist dies nicht selten der Fall; sehr richtig bemerkt z. B. der Schol. zu Phönissen 1019: *πρὸς οὐδὲν ταῦτα· ἔδει γὰρ τὸν χορὸν οἰκτίσασθαι τὸν θάνατον τοῦ Μενοικέως ἢ ἀποδέχεσθαι τὴν εὐψυχίαν τοῦ νεανίσκου· ἀλλὰ τὰ περὶ Οἰδίπου καὶ τῆς Σφιγγὸς διηγεῖται τὰ πολλάκις εἰρημένα.* Bezeichnend ist, dafs bei Euripides besonders gegen Ende des Dramas die Chorlieder dem Charakter der *ἐμβόλιμα* sich nähern.

Aber im Allgemeinen ist der Chor für Sophokles nur ein Mittel, um seine künstlerischen Absichten zu unterstützen.

Im Einzelnen ist das Gebahren des Chores oft nicht eben anstöfsig und erfüllt den Zweck, den der Dichter vor Augen hatte; aber wenn man die Haltung des Chores während der ganzen Handlung überschaut, so erkennt man, dafs er häufig nur die Weise des grofsen Haufens repräsentirt, der stets gesinnungs- und charakterlos ist. In der Antigone erhebt sich nur ein Chorlied über die Handlung und nimmt unser sittliches Gefühl wahrhaft in Anspruch; im Uebrigen ist der Chor stets schwankend und unbestimmt, folgt willenlos fremdem Impulse und verwickelt sich in Widersprüche, was gegen die Würde der echten Tragödie entschieden verstöfst.

Eben weil der Chor für Sophokles wesentlich nur ein Mittel ist, um seine politischen Intentionen zu verstärken, büfst derselbe mehr und mehr seine selbständige Bedeutung ein. In den Trachinierinnen ist der Chor ganz damit einverstanden, dafs Deianeira den Versuch macht, die verlorene Neigung des Gatten durch Liebeszauber wiederzugewinnen, und als dann das Unglück mit seiner vernichtenden Gewalt über die Aermste hereinbricht, als der Sohn die Mutter für des Vaters Tod verantwortlich macht, hat der Chor, obwohl er die Unschuld der Deianeira kennt, kein Wort der Rechtfertigung. Da Deianeira sich schweigend entfernt, weifs er recht wohl, dafs sie an nichts anderes als an ihren eigenen Tod denkt; aber er macht keinen Versuch, sie zurückzuhalten, sondern spricht das harte Wort aus, dafs ihr Schweigen ein Eingeständnifs der Schuld sei. Im Philoktet empfindet der Chor anfangs inniges Mitgefühl mit den Leiden des schwer gekränkten Helden. Noch ehe er den Philoktet von Angesicht zu Angesicht sieht, regt sich schon bei der Besichtigung der einsamen Felsgrotte warme Theilnahme; aber dies hindert den Chor nicht, nachher die Täuschung des unglücklichen Dulders in jeder Weise zu fördern. Der Chor klagt die Atriden des Unrechtes an, indem sie angeblich die Waffen des Achilles seinem Sohne entzogen und dem Odysseus zusprachen, nur um den Philoktet in der Meinung zu bestärken, dafs gemeinsamer Hafs ihn und Neoptolemus auf das Festeste verbinde. Der Chor geht willig auf die Vorstellung ein, als wolle Neoptolemus den Verlassenen in seine väterliche Heimath zurückführen, und wie dann Philoktet, von der qualvollen Krankheit erschöpft und in tiefen Schlaf

versunken, ganz in der Gewalt der Fremden ist und Neoptolemus reuig zögert den entscheidenden Schritt zu thun, ist es der Chor, der ihn zu rücksichtslosem Handeln antreibt.

So erscheint der Chor als das getreue Abbild des Volkes, der grofsen unselbständigen Masse. Auch das Volk ist leicht bestimmbar und liebt es, jedem Eindruck folgend, ein Unternehmen im ersten Beginnen zu fördern und gutzuheifsen, um es dann, wenn ein Umschlag eintritt, fallen zu lassen. Gleichgültig pflegt es sich von dem abzuwenden, den es bisher gehoben und getragen hatte; aber dann trifft auch wieder das Volk mit angeborenem Gefühl das Rechte. So dient also gewissermafsen der Chor dazu, das Abbild des menschlichen Lebens, welches der tragische Dichter unserem Auge vorführt, zu vervollständigen.

Euripides behält den Chor eigentlich nur bei, weil es so hergebracht war. Hätte dieser reichbegabte Dichter sich entschliefsen können, eine durchgreifende Umgestaltung der tragischen Poesie vorzunehmen, er würde den Chor ganz haben fallen lassen, wie bald nachher die Komödie darauf verzichtete; denn in dem Drama, wie es dem Euripides im Geiste vorschwebte, war für den Chor kein rechter Platz mehr. Eben weil das Verhältnifs des Dichters zum Chore ein äufserliches ist, behandelt er denselben mit gröfster Freiheit. Auch Euripides folgt nicht selten der Weise des Sophokles, aber anderwärts wird man mehr an den Charakter der alten Tragödie erinnert. Oft steht der Inhalt der Gesänge in gar keiner näheren Beziehung zu der Handlung oder ist auch für den Charakter des Chores wenig angemessen; so pafst es sehr wenig zu der ländlichen Scenerie der Elektra, dafs die argolischen Landmädchen die Bildwerke an der Rüstung des Achilles, die sie nur vom Hörensagen kennen, schildern. Euripides liebt es, wie Agathon, eine klangvolle lyrische Partie einzuschalten, nur um eine Pause der Handlung auszufüllen und die Zuschauer mit seinen leichten, gefälligen Melodien zu unterhalten. Manchmal leiht der Dichter dem Chor geradezu seine individuellen Ansichten, und es ist erklärlich, dafs auch die handelnden Personen sich oft gar nicht um den Chor kümmern oder doch jedes vertrautere Verhältnifs fehlt. Insbesondere in den späteren Arbeiten des Euripides wird man deutlich inne, wie der Chor nicht mehr auf innerer organischer Nothwendigkeit beruht. Gleichwohl fanden gerade diese melischen Partien bei den

Zeitgenossen entschiedenen Beifall, und das ausgezeichnete Talent des Tragikers verleugnet sich auch hier nicht. Einzelne Chorlieder sind in ihrer Art vorzüglich; auch bei Euripides treffen wir neue oder bedeutende Gedanken. Der Chor nimmt öfter einen Anlauf, sich mit seinen Betrachtungen über den Conflikt zu erheben, aber schon der Widerspruch, dafs die Masse, die eben noch willenlos schwankte oder leidenschaftlich Partei nahm, das sittliche Richteramt auszuüben wagt, wirkt störend. Und wie bei dem Dichter der Glaube an die Götterwelt tief erschüttert ist, wie Euripides die Widersprüche zu lösen aufser Stande ist, so vermag er auch nicht uns wahrhaft über die Verworrenheit des menschlichen Lebens zu erheben.[93])

Die Tetralogie. Nirgends empfinden wir so schmerzlich das Unzulängliche der Ueberlieferung, als bei der tragischen Tetralogie. Die Entstehung dieser Kunstform ist vollständig in Dunkel gehüllt; ihre allmähliche Fortbildung vermögen wir nur theilweise zu verfolgen; denn unsere Quellen schweigen oder bieten nur hier und da eine Andeutung dar.[94]) Diesen Mangel zu ersetzen, reichen die Ueberreste der grie-

93) Manchmal ist die Weise dieser Dichter geradezu unbegreiflich. In den Bacchen spricht der Chor V. 862 ff., als der Untergang des Pentheus bevorsteht, den Wunsch aus, in einem Reigentanze sich ungezügelter bacchischer Festlust hinzugeben, indem er sich mit dem Rehe vergleicht, was den Netzen des Jägers glücklich entronnen ist — diese Vergleichung mag absichtslos gewählt sein, hat aber in dem Momente, wo Pentheus wie ein gehetztes Wild unter den Händen der wahnbethörten Frauen fallen soll, etwas Verletzendes; — dann bezeichnet der Chor als das höchste Erdenglück, wenn man mit starker Hand seinen Feind niederhalten könne. Die Beziehung auf Pentheus, der für seinen Widerstand gegen den neuen Götterdienst schwer büfsen mufs, ist klar, und jene Worte enthalten den Grundgedanken des ganzen Liedes; daher werden diese Verse in der Gegenstrophe nochmals wiederholt. Aber wie eisiger Hohn klingt es, wenn dann V. 88 der alte Spruch, was schön ist, ist auch lieb, hinzugefügt wird. Und wenn dann der Chor auf das Walten der Nemesis hinweist, die endlich die Frevler und Götterverächter heimsucht, wenn er den Menschen warnt, sich nicht über Sitte und Gesetz zu erheben, in dem Glauben der Väter, der seit Alters besteht, Ruhe und Befriedigung zu suchen, so erscheint diese Betrachtung in solcher Umgebung als hohle Phrase.

94) Aristoteles gedenkt in seiner Abhandlung über die Poetik der tragischen Tetralogie mit keinem Worte. Der Philosoph, der nicht so sehr den historischen Gesichtspunkt ins Auge fafst, sondern ein praktisches Interesse verfolgt, berücksichtigt eben fast ausschliefslich die jüngere Tragödie; für diese aber war die tetralogische Form ohne rechte Bedeutung. Nur indirekt deutet er einmal darauf hin, wenn er c. 24, 3 p. 1459 B 21 für den äufseren Umfang

chischen Tragiker nicht aus. Dafs die tragische Poesie nicht mit so grofsartig angelegten Compositionen begann, ist gewifs. Erst als die Kunst mündig ward, konnte sie diesen entscheidenden Schritt thun. Wir begegnen der tetralogischen Form zuerst bei Aeschylus, und wenn uns auch kein Name genannt wird, so ist es doch wahrscheinlich, dafs eben dem Gesetzgeber der Tragödie dieser Fortschritt verdankt wird. Indem Aeschylus darauf ausging, dem Trauerspiele einen würdigen Inhalt zu geben[95]), mufste er sich durch die Schranken des Herkommens beengt fühlen. Wetteifernd mit den grofsen epischen Dichtern, sucht er der dramatischen Handlung eine gröfsere Ausdehnung zu geben. Durch die tetralogische Form ward er in den Stand gesetzt, das verhängnifsvolle Walten des Schicksals in den Thaten und Leiden ganzer Geschlechter nachzuweisen und so seine tiefsinnigen Ideen in wirksamster Form auszusprechen. Der Fluch, der sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, war ein sehr geeigneter Vorwurf für den tragischen Dichter. Gerade die Geschichte der beiden ältesten Fürstengeschlechter Griechenlands, von Theben und von Argos, bot Belege für jene Erfahrung dar. Aeschylus hat, so viel wir wissen, zum ersten Male diese Mythenkreise dramatisch bearbeitet; ihm sind Sophokles und die anderen gefolgt. Liefs sich auch der Gedanke an das Walten der Nemesis in den Geschicken eines Individuums in einem Einzeldrama darstellen, so war doch die tetralogische Form viel geeigneter, um den erschütternden Verlauf menschlicher Schicksale, der sich langsam und gemessenen Schrittes, aber sicher vollzieht, in voller Anschaulichkeit vorzuführen. Während das Epos in ununterbrochener Folge die Begebenheiten schildert, hebt der dramatische Dichter nur die Hauptmomente hervor, indem er das, was sich in den Zwischenzeiten zuträgt, übergeht oder an geeigneter Stelle nachholt. So waren auch die Schranken der Zeit und des Ortes, welche den dramatischen Dichter vielfach hemmten, keine Fessel mehr; er konnte sich eben so frei wie der epische Erzähler bewegen.[96])

des Epos ein gewisses Mafs aufstellt (*πρὸς τὸ πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν*).

95) Aeschylus führte die Tragödie aus der früheren Beschränkung hervor (*ἐκ μικρῶν μύθων* Aristot. Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 19), und eben, um gröfsere Stoffe genügend beherrschen zu können, ward die neue Form aufgebracht.

96) Man vergleiche nur die drei Tragödien der Orestie, die Sieben vor

Wie die Bewegung der dramatischen Handlung sich naturgemäfs in gewissen Abschnitten vollzieht und wir in jedem Stücke wesentlich drei Theile, Anlage, Verwicklung und Lösung, unterscheiden, so gliedert sich auch eine gröfsere Composition dreifach.[97]) Jedes Drama ist eine selbständige Dichtung, aber die einzelnen Stücke sind nicht blofs durch eine äufserliche Folge, sondern organisch mit einander verbunden, und nach herkömmlicher Sitte schlofs sich ein Satyrspiel an[98]), um durch harmlose Heiterkeit den feierlichen Ernst der Tragödie zu mildern und so gleichsam den Uebergang zu der allgemeinen Festlust zu vermitteln.

Dafs nicht blofs der historische Zusammenhang, wie er durch den überlieferten Mythus gegeben war, sondern auch ein inneres Band die einzelnen Theile eines solchen Dramencyklus verknüpfte, ist gewifs, wenn wir auch das Geheimnifs dieser Kunstform genügend zu ergründen aufser Stande sind. Nur eine Trilogie ist uns vollständig erhalten, die Orestie des Aeschylus, glücklicher Weise eine einheitliche dramatische Composition. Die Versuche der Neueren, das eigenthümliche Wesen der Tetralogie genauer zu bestimmen, gehen unwillkürlich von der Betrachtung der Orestie aus; aber wer wird glauben, dafs dieses eine Dichterwerk die reiche Mannigfaltigkeit der griechischen Kunst erschöpfend darstelle. Die Weise des Aeschylus lernen wir hier kennen, und wir dürfen wohl glauben, dafs der grofse Tragiker hier auf dem Höhepunkte seiner Entwick-

Theben mit den beiden anderen dazu gehörigen Dramen, den gefesselten Prometheus mit seiner Fortsetzung.

97) Man könnte vermuthen, in der ältesten Tragödie sei der Schauspieler (Darsteller) immer dreimal aufgetreten, und aus jedem Zwischenspiele (*ἐπεισόδιον*) sei dann ein selbständiges Drama hervorgegangen. Allein diese äufserliche Erklärung trifft nicht den wesentlichen Punkt.

98) Diese vier mit einander verbundenen Stücke nannte man *τετραλογία* (Diog. Laert. III 35, 56), die drei Tragödien mit Anschlufs des Satyrspiels *τριλογία* (Schol. Aristoph. Ran. 1124). *Λόγος*, eigentlich der Inhalt, die Fabel des Stückes (Aristoph. Wespen 54. Frieden 50, in gleichem Sinne *πρᾶγμα* Ritter 36, daher fr. carm. inc. 203: *ἤδη δὲ λέξω τὸν λόγον τοῦ πράγματος*; auch von der Tragödie Kratin. fr. 156 Com. II 1, 226: *ὅνπερ Φιλοκλέης τὸν λόγον διέφθορεν*) bezeichnet dann das Drama selbst. Als man später den Versuch machte, die Platonischen Dialoge mit Rücksicht auf Verwandtschaft des Inhalts zu gruppiren, theilte man sie in Tetralogien oder Trilogien ab; und ein ähnliches Verfahren wandte Thrasyllus auch bei Demokrit an.

lung angelangt ist, aber dieses Ziel hat er gewifs nicht gleich anfangs erreicht.

Man hat auf verschiedene Weise das Verhältnifs der einzelnen Tragödien einer Tetralogie zu bestimmen versucht. Auf die Orestie passen die Normen, obwohl sie unter einander bedeutend abweichen, so ziemlich; aber sobald man sie auf andere Glieder eines Dramencyklus anwenden will, bewähren sie sich nicht. Die Einen glauben in der philosophischen Formel Satz, Gegensatz, Vermittelung den Schlüssel zum richtigen Verständnifs zu finden. Allein damit stimmt wenig das Schlufsstück einer Aeschyleischen Trilogie, die Sieben vor Theben; denn hier wird man die rechte Vermittelung und Ausführung vermissen, selbst wenn man den fremdartigen Zusatz am Schlufs gelten läfst. Ebenso wenig trifft die Behauptung zu, dafs, wie das dramatische Interesse seinen Höhepunkt in der Mitte erreiche, so auch das mittlere Stück durch Gröfse der sinnlichen Erscheinung und Mächtigkeit der Leidenschaft auf Phantasie und Gemüth am tiefsten einwirke. Die Sieben vor Theben werden an erschütternder Wirkung nicht hinter dem Oedipus zurückgeblieben sein. Eher mag man zugeben, dafs die Idee des Ganzen sich vorzugsweise im letzten Stücke entfaltete. Andere meinen, das echte Drama sei bestimmt, durch Erhabenheit und Gröfse des Pathos vorzugsweise auf Geist und Gemüth zu wirken; das Mittelstück habe seinen Schwerpunkt in den lyrischen Gesängen und wirke durch die melodischen Klänge der Musik besonders auf Ohr und Gemüth, während das Schlufsstück durch Pracht der äufseren Ausstattung zumeist das Auge fesselte. Allein diese Betrachtung, welche mehr an das Aeufserliche, die secundären Mittel der Darstellung, anknüpft, würdigt zu wenig die tiefere Bedeutung der Aeschyleischen Tragödie. Auch wollen andere Dramen sich in dieses Schema nicht einfügen; denn niemand wird in der scenischen Ausstattung der Sieben etwas besonders Imposantes finden. Endlich hat man das innerste Wesen der Trilogie auf den Satz des griechischen Volksglaubens, dafs kein Frevel ungerächt bleibt, dafs die Nemesis jede Sünde, wenn auch oft spät, heimsucht, zurückführen wollen. Allein obwohl jene Idee auf die Bildung der Tetralogie nicht ohne Einflufs war, so darf man doch eine Kunstform nicht lediglich aus einem sittlich-religiösen Glaubenssatze ableiten. Auch ist unsere Kenntnifs des Nachlasses der griechischen Tragiker viel zu unzulänglich, um zu er-

kennen, inwieweit die Nachfolger des Aeschylus gerade die tetralogische Compositionsweise benutzen, um diesen Gedanken geltend zu machen.

Weder bei Aeschylus, noch bei den Dichtern, welche sich seinem Beispiele eng anschlossen, dürfen wir eine strenge unabänderliche Regel voraussetzen.[99]) Mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit der besonderen Aufgabe mufste auch das Verhältnifs der Theile eines dramatischen Cyklus sich verschieden gestalten. Hier mochte das dramatische Interesse sich im stetigen Fortschritte steigern und im letzten Theile seinen Gipfel erreichen, dort die beiden ersten Stücke durch den Anblick erschütternder Ereignisse mächtig wirken, während die dritte Tragödie den beruhigenden Abschlufs brachte und die Bedeutung des Ganzen ins hellste Licht setzte. Ebenso wenig ist es zulässig, die geringen Ueberreste der verlorenen Dramen nach Tetralogien zu ordnen. Man hat grofsen Scharfsinn aufgewandt, um zu ermitteln, welche Stücke zu einem gröfseren Ganzen verbunden waren und wie sie auf einander folgten. Es ist zwar richtig, dafs, wenn wir die Titel der Aeschyleischen Dramen durchgehen, sich ziemlich bestimmt gewisse Gruppen absondern und öfter die Dreizahl uns ganz von selbst entgegentritt, da eben Aeschylus meist dem Faden der geschichtlichen Ueberlieferung folgend seine Tragödien dichtete. Allein bei der Dürftigkeit der Ueberlieferung und der Freiheit der dichterischen Erfindung sind solche Vermuthungen höchst unsicher.[100]) Bei Sophokles und Euripides, die auf jene ge-

99) Die noch erhaltenen Stücke des Aeschylus zeigen deutlich, dafs die Verbindung der einzelnen Theile einer Trilogie bald enger, bald loser war. Die Schutzflehenden weisen mit Nothwendigkeit auf eine Fortsetzung hin; der gefesselte Prometheus fand erst im folgenden Drama den rechten Abschlufs; aber in der Orestie ist jede Tragödie so in sich abgerundet, dafs man zum Verständnifs nichts Wesentliches vermifst. Wäre uns durch einen unglücklichen Zufall nur ein oder das andere Drama dieser Composition erhalten, wir würden dasselbe auch in seiner Isolirung gebührend würdigen und geniefsen können. Diese Wahrnehmung hat etwas Tröstliches; in noch höherem Grade gilt dies natürlich für Tetralogien, die auf stoffmäfsigen Zusammenhang verzichteten.

100) Man mufs sich hüten, Dramen, welche demselben Sagenkreise angehören, deshalb als zusammengehörig zu betrachten. Aeschylus hat den Mythus vom Prometheus zuerst in einem Satyrstück bearbeitet, dann später zu zwei Tragödien benutzt. Wäre jene Voraussetzung zutreffend, dann müfste man, unbekümmert um historische Zeugnisse, die taurische Iphigeneia des Euripides als Fortsetzung der Iphigeneia in Aulis ansehen, wie man in der That mit

schlossene Einheit der Compositionen verzichten, ist jede Combination dieser Art geradezu unstatthaft.

Die Entstehung der Tetralogie setzt die mythische Einheit aller vier mit einander verbundenen Dramen oder doch wenigstens der drei Tragödien voraus. Aber sehr bald gab man die stoffliche Einheit auf und brachte einzelne Stücke verschiedenen Inhalts zusammen auf die Bühne. So verliert jene Form, obwohl sie sich fortwährend behauptet, eigentlich ihre rechte Bedeutung. Aeschylus that frühzeitig, Ol. 76, 4, diesen Schritt, wie die Tetralogie der Perser beweist. Phineus, die Perser, Glaukus und das Satyrspiel Prometheus bildeten den dramatischen Cyklus. Eine historische Tragödie war mit ganz verschiedenartigen mythischen Dramen vereinigt. Der Triptolemus, Sophokles' erster Versuch Ol. 77, 4, war unzweifelhaft Theil einer freien Tetralogie; ebenso trat Aristias Ol. 78, 1 mit einer solchen Composition auf.[101]) Der gefesselte und befreite Prometheus müssen ihren Abschlufs durch Dramen selbständigen Inhaltes empfangen haben. Wenn schon die ursprüngliche Form der Tetralogie nicht völlig beseitigt ward, so tritt sie doch gegen die freiere Weise bald entschieden in den Hintergrund.[102]) Nicht jeder Stoff, der den dramatischen Dichter anzog, eignete sich zu einer solchen breiten Behandlung. Mit richtigem Takte wählte Aeschylus für seine historische Tragödie die Form des Einzeldramas, und es lag nahe, nun auch bei den anderen damit verbundenen Stücken die Vereinzelung durchzuführen. Die bildende Kunst, welche frühzeitig begonnen hatte, Scenen aus den verschiedensten Sagenkreisen neben einander darzustellen, war vorausgegangen, und wie diese Bilder-

mafsloser Willkür die beiden Oedipus des Sophokles und die Antigone zu einer Trilogie zu verknüpfen gewagt hat. — Die Verzeichnisse der Tragödien, die uns erhalten sind, gewähren keinen Aufschlufs; denn sie sind alphabetisch geordnet. Hier ward also von dem Zusammenhang der tetralogischen Composition ganz abgesehen, und zwar nicht nur bei den jüngeren Dichtern, sondern auch bei Aeschylus.

101) Aristias gab damals den Perseus, Tantalus, (der Name der dritten Tragödie wird vermifst) und das Satyrspiel die Ringer (*Παλαισταί*), während Aeschylus die Oedipodie, Polyphradmon eine Lykurgie zur Aufführung brachte.

102) Als einheitliche Tetralogien aus der Zeit des peloponnesischen Krieges sind nur die Pandionis des Philokles und die Oedipodie des Meletus bekannt; denn der Dramacyklus des Euripides, zu dem die Troaden gehörten, fällt nicht unter diese Kategorie.

gruppen durch den Reiz bunter Mannigfaltigkeit ansprachen, so übten sicherlich auch diese freieren dramatischen Compositionen, wo Stücke verschiedenartigen Inhalts mit einander vereinigt waren, auf das Publikum, welches Abwechslung verlangte, eine besondere Anziehungskraft aus. So trug die neue Form bald den Sieg davon. Auch konnte der Dichter, da die Zuhörer durch wiederholte Bearbeitung der Mythen schon mit dem Thatsächlichen vollkommen vertraut waren, um so eher auf die Darstellung des Ganzen verzichten und sich begnügen, einen einzelnen Moment herauszuheben. Aufserdem war der Dichter, der einen schon von anderen dramatisch bearbeiteten Stoff wieder aufnahm, indem er sich engere Grenzen setzte, nicht so sehr durch Rücksichten auf seine Vorgänger gehemmt.

Es ist Schade, dafs man die einheitliche Tetralogie fallen liefs. Hätte man diese Form consequent fortgebildet, so dafs die drei mit einander verbundenen Tragödien nicht drei selbständige Stücke, sondern nur drei Akte eines den zusammenhängenden Verlauf einer Geschichte darstellenden Dramas bildeten, so hätte dieser Weg zur Vollendung der dramatischen Poesie geführt. Dann war man im Stande, eine bedeutende Handlung in ihrem ganzen Verlaufe ohne unnatürliche Hast vorzuführen; in voller Gegenständlichkeit konnte der Dichter die Entwicklung der Charaktere schildern, die Leidenschaft von ihrem ersten Anfange bis zu ihrem Höhepunkte darstellen.[103]) Es war eher ein Rückschritt, dafs man die stoffmäfsige Einheit der Tetralogie aufgab; denn die neue Form, wo jedes Drama seinen besonderen Inhalt hat und ein abgeschlossenes Ganze für sich bildet, legt dem Dichter gröfseren Zwang auf als die ursprüngliche Compositionsweise.

Bei der Vereinigung der einzelnen Stücke zu einer freien Tetralogie mag ebenso Zufall wie Absicht eingewirkt haben. Oefter, zumal wenn die Zeit drängte, wird der Dichter Arbeiten, welche gerade zur Reife gelangt waren, ziemlich lose vereinigt haben, in-

103) So hat Aeschylus denselben Charakter in mehreren zusammengehörenden Tragödien dargestellt, wie den Prometheus, die Klytämnestra, Orestes. Eine solche consequente Fortbildung des Dramas hätte allerdings wohl auch eine Vermehrung der handelnden Personen erfordert; allein die Rücksicht auf die vermehrten Kosten wäre damals kein Hindernifs gewesen, sobald die Kunst entschlossen war, den letzten entscheidenden Schritt zu thun.

dem er nur für Abwechslung sorgte, damit das Interesse der Zuschauer nicht ermattete. Dann aber mag derselbe auch wieder längere Zeit eine solche Composition vorbereitet und nach einem wohlberechneten Plane bestimmte Dramen zusammen auf die Bühne gebracht haben, die durch ein inneres Band, eine ideale gedankenmäfsige Einheit verknüpft waren. In der Aufeinanderfolge der Stücke ward gewifs eine bestimmte Rücksicht beobachtet: man verband Tragödien contrastirenden oder auch verwandten Inhalts oder suchte eine angemessene Steigerung zu erzielen. Ein sicheres Urtheil ist uns nicht vergönnt, da keine vollständige Tetralogie dieser Gattung vorliegt; aber selbst wenn uns eine erhalten wäre, würde es mifslich sein, danach das Verfahren der griechischen Tragiker zu beurtheilen, da hier sicherlich eine grofse Mannigfaltigkeit stattfand.

Aeschylus führt die Tetralogie ein.

Wann die Tetralogie aufkam, wem diese Compositionsweise verdankt wird, ist nicht überliefert; dafs sie den Anfängen der tragischen Kunst fremd war, liegt auf der Hand. Wie bei den Griechen jede Kunst sich ruhig fortschreitend in streng organischer Weise entwickelte, so mufste auch die Tragödie die Periode unvollkommener Versuche bereits zurückgelegt haben, ehe man den letzten entscheidenden Schritt wagen und zu einem grofsartigen umfassenden künstlerischen Plane übergehen konnte. Die Einführung der Tetralogie setzt eine sehr rege poetische Thätigkeit voraus. Nur ein allgemein anerkannter Dichter konnte diese bedeutende Neuerung durchsetzen; denn es bedurfte dazu ebenso des vollen Einverständnisses der anderen namhaften Tragiker, wie der bereitwilligen Mitwirkung der Behörden. Man hat nur zwischen Phrynichus und Aeschylus zu wählen. Allein Phrynichus hält im Wesentlichen die hergebrachte Kunstform der Tragödie fest[104]), während sein jüngerer Kunstgenosse Aeschylus eine Reihe mehr oder minder tief eingreifender Aenderungen durchgeführt hat. Liegt uns auch kein ausdrückliches Zeugnifs vor, so geht auch aller inneren Wahrscheinlichkeit nach diese wichtige Aenderung eben von dem eigentlichen

104) Es ist die äufserste Willkür, wenn man die Bemerkung des Suidas II 2, 833 unter *Σοφοκλῆς*: *καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν* in den Artikel *Φρύνιχος* versetzt und, um dann den gewünschten Sinn zu erlangen, die Worte umstellt: *τοῦ τετραλογίαν, ἀλλὰ μὴ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι.*

Gesetzgeber der Tragödie[105]) aus, der eben durch diese Form der Tragödie die Grofsheit und Würde, die er vor allem anstrebte, verlieh. Natürlich konnte Aeschylus erst, nachdem er festen Fufs gefafst hatte und als Dichter allgemein anerkannt war, daran denken, die Oekonomie der Tragödie zum Abschlufs zu bringen. Aeschylus hat aber nur langsam die Gunst des Publikums sich errungen; denn erst Ol. 73, 4 ward er als Sieger im Agon ausgerufen. Vorher und wohl auch noch in den nächsten Jahren hat Aeschylus nach hergebrachter Weise einzelne Tragödien gedichtet, wie dies auch das Verzeichnifs seiner Dramen bezeugt.[106]) Erst nach den Perserkriegen, wo die tragische Kunst, von der allgemeinen Theilnahme getragen, immer freier und schöner sich entwickelte, wird der Gebrauch aufgekommen sein, mit drei Tragödien und einem Satyrstück zu streiten, und es ist nicht unwahrscheinlich, dafs Ol. 75, 4 das Geburtsjahr der neuen Kunstform war.[107]) Wenn damals Phrynichus, nicht Aeschylus den ersten Preis davontrug, so war dies eben das Schicksal des grofsen Dichters, dafs der äufsere Erfolg seinen Verdiensten niemals recht entsprach.

Tetralogie bei Sophokles. Gestützt auf eine ziemlich unklare Ueberlieferung eines späten Grammatikers[108]) hat man vielfach behauptet, Sophokles habe die

105) Aeschylus, nicht Phrynichus hat die Tragödie zu der Höhe, die sie fortan behauptet, erhoben, vgl. die Biographie des Aeschylus: λογιζέσθω, ὅτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι, Φρυνίχῳ τε καὶ Χοιρίλῳ εἰς τοσόνδε μεγέθους τὴν τραγῳδίαν προαγαγεῖν, ἢ ἐπ' Αἰσχύλῳ εἰπόντα εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα. Auch die Redaction des tragischen Chores, die der Zeit des Aeschylus angehört und offenbar mit der Einführung der Tetralogie zusammenhängt, spricht dafür.

106) Unter 90 Dramen waren 70 Tragödien, 20 Satyrspiele.

107) Plutarch Themist. 5: ἐνίκησε δὲ (Θεμιστοκλῆς) καὶ χορηγῶν τραγῳδοῖς, μεγάλην τότε ἤδη σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ὄντος. Phrynichus war damals der siegreiche Dichter, und man vermuthet mit Wahrscheinlichkeit, dafs er die Phönissen aufführte und eben diesem Stücke seinen Erfolg verdankte. Man hat gemeint, Phrynichus habe sich der trilogischen Composition Πέρσαι, Σύνθωκοι, Φοίνισσαι bedient; dies ist jedoch ganz unsicher. Phrynichus konnte sich der neuen Kunstform accommodiren, indem er in freierer Weise ein historisches Drama mit mythischen Stücken verknüpfte.

108) Suidas Σοφοκλῆς II 2, 833: καὶ αὐτὸς (lies π ρ ῶ τ ο ς) ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν (die Handschr. στρατολογίαν oder στρατολογεῖσθαι; Eudocia läfst den ganzen Satz fort) d. h. τετραλογίαν πρὸς τετραλογίαν.

tetralogische Form völlig aufgegeben und nur Einzeldramen gedichtet. Durch einen merkwürdigen Zufall ist uns allerdings von Tetralogien des Sophokles durchaus nichts Genaueres überliefert; allein es ist Thatsache, dafs die anderen Dichter dieser Epoche, wie Euripides, Philokles, Xenokles, Meletus[109]), diese Weise der Composition festhielten. Es ist ferner Thatsache, dafs Sophokles selbst mit den Tetralogien anderer Dichter unmittelbar concurrirte. Ol. 85, 2 erhielt Sophokles den ersten Preis, Euripides mit einer Tetralogie, zu welcher die Alkestis gehörte, den zweiten Preis. Ol. 87, 1 tritt Sophokles wieder neben Euripides auf[110]), der vier Dramen zur Aufführung brachte, darunter die Medea. Nun ist es aber ganz undenkbar, dafs an demselben Feste ein Dichter mit vier Stücken auftrat, während ein anderer sich mit einem begnügte; es wäre dies ein ganz ungleicher Kampf gewesen. Ueberhaupt konnte es unmöglich von der Willkür der Dichter abhängen, ob sie mit Tetralogien oder Einzeldramen sich am Agon betheiligen wollten, da alle diese Verhältnisse fest geregelt waren. Die tetralogische Form hat sich vielmehr, seitdem Aeschylus dieselbe eingeführt hatte, im Ganzen unverändert an beiden Hauptfesten an den gröfseren oder städtischen Dionysien und den Lenäen behauptet. Auch Sophokles ist dieser Ordnung alle Zeit treu geblieben. Aber während bei Aeschylus und den älteren Dichtern die einzelnen Stücke der tetralogischen Composition in der Regel durch die Einheit des Mythus verbunden waren, verzichtete Sophokles meist auf diesen stofflichen Zusammenhang; er zog es vor, Stücke verschiedenen Inhalts mit einander zu

109) Philokles dichtete eine *Πανδιονὶς τετραλογία*, Schol. Aristoph. Vögel 281. Xenokles erhielt Ol. 91, 1 den ersten Preis *Οἰδίποδι, Λυκάονι, Βάκχαις, Ἀθάμαντι σατυρικῷ*, Euripides den zweiten *Ἀλεξάνδρῳ, Παλαμήδῃ, Τρωάσι, Σισύφῳ σατυρικῷ* (Aelian V. H. II 8); Meletus führte eine *Οἰδιπόδεια* auf (Aristoteles bei Schol. Plat. p. 330 Bekk. = p. 1573 B 21). Von Euripides kennen wir aufser der eben angeführten Tetralogie (Ol. 91, 1) und den später zu erwähnenden Dramencyklen Ol. 85, 2 und 87, 1 noch zwei Trilogien: Oenomaus, Chrysippus, Phönissen und die letzte Arbeit, Iphigeneia in Aulis, Alkmäon, Bacchen. In beiden Fällen wird das Satyrdrama nicht genannt; es war wohl schon in der alexandrinischen Zeit verschollen.

110) Die Didaskalie der Alkestis des Euripides: *πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμαίωνι τῷ διὰ Ψωφῖδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι* (Ol. 85, 2) und die Didaskalie der Medea: *πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδείᾳ, Φιλοκτήτῃ, Δίκτυϊ, Θερισταῖς σατύροις.*

verknüpfen. So bildete auch jedes Drama der Tetralogie ein in sich abgeschlossenes Ganze.

Euripides folgt dem Beispiele des Sophokles und hat wohl niemals mehrere Tragödien zu einer strengen historischen Einheit verknüpft.[111]) Nur die Schule des Aeschylus gab die Kunstform des Meisters nicht auf[112]), aber auch sie sah wohl häufig von der Ausführung eines umfassenden dramatischen Planes ab. Die jüngeren Tragiker scheinen ganz allgemein ihre Stücke einfach aneinandergereiht zu haben. So ward zwar die äufsere Form der Tetralogie beibehalten, aber sie büfste durch die Isolirung der Stücke ihre rechte Bedeutung ein. Denn selbst der ideelle Zusammenhang, der früher gewifs sorgfältiger beobachtet wurde, mochte mehr und mehr aufser Acht gelassen werden. Indem Sophokles den geschlossenen Organismus eines dramatischen Cyklus aufgiebt, hat er eigentlich die Auflösung der tetralogischen Kunstform herbeigeführt. Freilich finden sich die Anfänge dieser loseren Verbindung bereits bei Aeschylus, aber es ist doch etwas anderes, wenn es jetzt Norm wird, auf den historischen Zusammenhang zu verzichten.

111) Sophokles mag wenigstens in der früheren Zeit noch Tetralogien im vollen Wortsinne geschrieben haben. Von Euripides liefse sich nur eine Didaskalie mit gewissem Scheine anführen, Alexandros, Palamedes, Troaden, Sisyphus, insofern die drei Tragödien ebenmäfsig dem troischen Sagenkreise angehören. Und der Alexandros, wo der troische Königssohn wieder in seine Familie aufgenommen wird, über die er Verderben bringen sollte, entspricht sehr passend den Troaden, die den Untergang Troias und die Erfüllung der unheilvollen Prophezeiung darstellen: allein das mittlere Drama, wo der schuldlose Palamedes durch die Ränke des Odysseus ins Verderben gestürzt wird, steht weder mit der ersten noch der dritten Tragödie in einem inneren Zusammenhange; wohl aber bildet der arglistige Odysseus zu dem schlauen Sisyphus, dem Helden des Satyrspiels, ein schickliches Gegenbild. Ebenso wenig bilden die Phönissen mit den dazu gehörenden Tragödien einen wirklichen Sagencyklus. Chrysippus, Oedipus und Phönissen würden eine richtige Trilogie bilden, aber den Oedipus wird Euripides schon früher geschrieben haben. So fehlt der Trilogie das unentbehrliche Mittelglied, und er dichtete daher als erste Tragödie den Oenomaus, der doch nur in einem entfernten Verhältnisse zum Chrysippus stehen konnte.

112) Dies beweist die Pandionis des Philokles. Auch Meletus dichtete eine Oedipodie, eine Trilogie vielleicht Nikomachus, nämlich *Νεοπτόλεμος*, *Περσίς*, *Πολυξένη*, obwohl es kaum möglich ist, aus dem vermifsten Artikel bei Suidas II 1, 989 ein verlässiges Resultat zu gewinnen. Dabei ist vorausgesetzt, dafs die meisten Dramentitel dem älteren Nikomachus aus Athen, einem Zeitgenossen des Euripides, nicht wie Suidas angiebt, dem jüngern Alexandriner gehören.

Jene Ueberlieferung bei Suidas deutet in ihrer kurzen und nicht gerade klaren Fassung wohl noch auf eine andere damit zusammenhängende Neuerung hin. Man hat vermuthet, daſs, während früher die vier Dramen zusammen aufgeführt wurden, also auf jeden Theatertag eine Tetralogie kam, von jetzt an an jedem Tage immer nur ein Stück eines der drei concurrirenden Dichter auf die Bühne gebracht wurde. Dies war ausführbar, wenn jedes Drama eine vollkommen selbständige Dichtung war, und man begreift sehr wohl, wie man auf eine solche Neuerung fallen konnte. Bei der herkömmlichen Praxis war der Tragiker, dessen Stücke am ersten Tage aufgeführt wurden, gegen seine Mitbewerber einigermaſsen im Nachtheile; denn der letzte Eindruck pflegt in der Regel der stärkste zu sein[113]), und die Preisrichter konnten sich diesem Einflusse schwer entziehen. Im Interesse der Billigkeit scheint also eine solche Anordnung empfehlenswerth. Gleichwohl stehen gegründete Bedenken jener Hypothese entgegen. Denn einzelne dichteten auch jetzt noch Tetralogien nach alter Weise; diese aber wären sehr empfindlich geschädigt worden, wenn man willkürlich den Zusammenhang gelöst hätte. Dann würden drei Tage nicht mehr genügt haben; man muſste nothwendig noch einen vierten Spieltag zusetzen. Von einer solchen Vermehrung ist jedoch in der Zeit des Sophokles keine Spur wahrzunehmen. Auſserdem hätte diese Einrichtung genöthigt, die drei Satyrdramen an einem Tage hinter einander aufzuführen, was höchst unzweckmäſsig war. Endlich würden die Komödiendichter wohl das gleiche Recht beansprucht haben; aber aus Aristophanes geht deutlich hervor, daſs hier die alte Sitte festgehalten wurde.[114]) An der äuſseren Organisation ward offenbar nichts geändert[115]); dagegen hat wohl Sophokles durchgesetzt, daſs die Preisrichter nicht

113) Daher die Klagen des Aristophanes Eccles. 1158 ff. Aristoteles freilich Polit. VII 15, 10 p. 1336 B 33 urtheilt in einem anderen Falle, wo er dem tragischen Schauspieler Theodorus beipflichtet, anders: *πάντα γὰρ στέργομεν τὰ πρῶτα μᾶλλον.*

114) Aristophanes Eccles. 1154 ff. Hätte man sich entschlossen, die Komödien an einem Tage hinter einander aufzuführen, so muſste man nochmals einen neuen Spieltag hinzusetzen.

115) Wenn Aelian V. H. II 13 berichtet, Sophokles habe das Schauspiel nur selten besucht, sei aber in das Theater gegangen: *εἴ ποτε Εὐριπίδης ὁ τῆς τραγῳδίας ποιητὴς ἠγωνίζετο καινοῖς τραγῳδοῖς*, so deutet auch dies darauf hin, daſs die vier Dramen des Euripides an einem Tage gegeben wurden.

mehr wie früher über jede Tetralogie ihre Stimmen abgaben, sondern jedes Drama für sich als eine selbständige Dichtung beurtheilten, und dann erst wurde das Resultat über die gesammte Leistung eines Dichters festgestellt.[116])

Auch nach dem peloponnesischen Kriege ward die Form der tetralogischen Composition beibehalten. Dafs unter Platos poetischen Jugendarbeiten eine Tetralogie genannt wird[117]), hat zwar keine ausreichende Beweiskraft, da dies nur ein schriftstellerischer Versuch war, allein die Didaskalien aus der Zeit des Demosthenes bezeugen hinlänglich das Fortbestehen der alten Praxis.[118])

Neben den Tetralogien mag man seit der Zeit des Sophokles auch begonnen haben, ganz selbständige Einzeldramen zu dichten; denn da das Interesse an dramatischen Aufführungen immer mehr zunahm und gröfsere Gemeinden, wie der Peiräeus, sich nicht mehr mit der Wiederholung älterer Stücke begnügen mochten[119]), lag es nahe, dafs die attischen Tragiker auch diesem Bedürfnisse zu genügen suchten. Für die beschränkten Mittel dieser Gemeinden waren Tetralogien nicht geeignet; hier fand das Einzeldrama seine passende Stelle.[120])

116) Dies eben ist in den Worten des Suidas *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν* ausgesprochen.

117) Diog. Laert. [III 56. 57. Aelian V. H. II 30].

118) Die Inschrift im CIG. 231 *Καλλίστρατος... Ἀμφιλόχῳ, Ἰξίο(νι)* ... Wie es in Alexandria gehalten wurde, ist unbekannt.

119) Auf diesen kleineren Bühnen wird man frühzeitig begonnen haben, einzelne Tragödien, die man aus dem tetralogischen Verband loslöste, zu wiederholen.

120) Die Vermuthung, an den Lenäen habe man einzelne Tragödien aufgeführt und eben darauf sei die Notiz bei Suidas über Sophokles (*δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι*) zu beschränken, ist nicht begründet. Dafs an den Lenäen gerade so wie an den grofsen Dionysien auch während des peloponnesischen Krieges Tetralogien üblich waren, beweist die Oedipodie des Meletus; denn sie ward an den Lenäen aufgeführt, da Aristophanes in den *Πελαργοί*, die den grofsen Dionysien desselben Jahres angehören, sich darauf bezog, Schol. zu Plato p. 330 Bekk. Auf dieselbe Aufführung geht wohl auch der Spott des Komikers Sannyrio fr. 3. Com. II 2, 873: *Μέλητον τὸν ἀπὸ Ληναίου νεκρόν.* Wenn der Tyrann Dionysius an den Lenäen eine Tragödie *Ἕκτορος λύτρα* zur Aufführung brachte (s. Tzetzes Chiliad. V 180), so beweist dies keineswegs, dafs der Agon auf Einzeldramen beschränkt war. Plato Sympos. 173 A sagt von dem Siege des Agathon an den Lenäen: *ὅτε τῇ πρώτῃ τραγῳδίᾳ ἐνίκησεν*; hier ist *τραγῳδία* soviel als *τραγῳδοῖς τὸ πρῶτον.* Aehnlich drückt sich die parische Chronik

Tragödie an den Lenäen.

Dafs auch an den Lenäen Tragödien aufgeführt wurden, so gut wie Komödien an den grofsen Dionysien, ist sicher, und zwar nicht erst nach Ablauf des fünften Jahrhunderts, wie manche meinen, sondern weit früher, da bereits Aeschylus sich an diesem Agon betheiligte. Seit Ol. 79, wo der Komödie nicht nur die Choregie für die Lenäen gewährt wurde, sondern sie auch Zutritt zu dem Hauptfeste erlangte, traten tragische Dichter regelmäfsig auch an den Lenäen, jedoch nicht mit Tetralogien, sondern mit einzelnen Tragödien auf.[121])

Die Einzeltragödie eine Einrichtung des Sophokles.

Nun gewinnt auch die Ueberlieferung, Sophokles habe zuerst den Wettkampf mit einzelnen Tragödien aufgebracht, ihr rechtes Verständnifs.[122]) Sophokles hat Ol. 78 im Einvernehmen mit Aeschylus

Ep. 72 von Sophokles aus, wo nothwendig eine Tetralogie vorauszusetzen ist, und der gleiche Ausdruck ist auch vorher Ep. 65 vom ersten Siege des Aeschylus gebraucht, wo offenbar diese Kunstform noch unbekannt war.

121) Für die Zeit vom Tode des Aeschylus bis zum Tode des Sophokles und Euripides (Ol. 81—93) läfst sich dies durch Zahlen erweisen. Sophokles, Euripides und ihre Zeitgenossen Aristarch, Achäus, Ion, Neophron, Philokles, Iophon haben zusammen mehr als 600 Dramen gedichtet. Rechnen wir für die übrigen Tragiker dieses Zeitraumes, welche jenen an Fruchtbarkeit nicht gleichkamen, 200 Stücke, so reicht diese Zahl von 800 Dramen gerade aus, wenn in jedem Jahre an den grofsen Dionysien zwölf, an den Lenäen drei Dramen zur Aufführung kamen; jene Zahl wäre viel zu gering, wenn damals an beiden Festen Tetralogien um den Preis gekämpft hätten. Denn eine solche Einrichtung würde 1300 Dramen erfordert haben, aber andererseits wäre die Zahl zu hoch, wenn der tragische Agon auf die grofsen Dionysien beschränkt war.

122) Suidas II 2, 833: *Σοφοκλῆς ... καὶ αὐτὸς* (lies *πρῶτος*) *ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν* (zwei Hdschr. *στρατολογεῖσθαι*, was man in *τετραλογεῖσθαι* ändert, aber der Sprachgebrauch verlangt *τετραλογεῖν*). Man hat diese Notiz sehr verschieden gedeutet oder auch als werthlos und jeder Gewähr entbehrend verworfen, ja man hat sogar durch Versetzung der Negation die erste Einführung der Tetralogie gefunden und daher alles auf Phrynichus bezogen. Die Worte weisen offenbar auf eine veränderte Einrichtung des Agons hin, die eben bei der ersten Einführung der tragischen Choregie an den Lenäen getroffen wurde, also den längst bestehenden *ἀστικὸς ἀγών* gar nicht berührte. Plato Symp. 173 A *τῇ τραγῳδίᾳ ἐνίκησεν ὁ Ἀγάθων* ist also wörtlich zu verstehen; denn der Sieg ward nach Athenäus V 217 A an den Lenäen gewonnen. Auch Plato deutet darauf hin, wenn er von den langen Nächten spricht, hält jedoch diese Aenderung nicht fest, wenn er von einem hellenischen Publikum bei der Festfeier redet. Aeschylus ist ein und das andere Mal an den Lenäen aufgetreten, Sophokles öfter, da er, wie es scheint, sechsmal hier den Preis erhielt. Euripides' erstes Stück, die Peliaden, können an

den Agon der Tragiker in diesem beschränkten Umfange an den Lenäen geordnet, um so jüngeren Dichtern Gelegenheit zu geben, ihre Kräfte an mäfsigeren Aufgaben und in einem engeren Kreise zu versuchen. Daraus erklärt sich, dafs der Aufführung von Tragödien an den Lenäen in diesem Zeitraume nur selten gedacht wird; die namhaften Dichter, zumal Sophokles und Euripides, waren vorzugsweise für das Hauptfest thätig; sie dichteten Tetralogien, nicht einzelne Tragödien.

Das Satyrdrama.

Aus den alten Satyrchören ist die Tragödie hervorgegangen.[123]) Aber nachdem Thespis das dramatische Element ausbildete und seiner neuen Schöpfung einen mehr ernsten Charakter gab, vermifste man ungern die hergebrachte Weise. Pratinas führte den Satyrchor in Athen wieder ein und ist als der erste Begründer des Satyrdramas zu betrachten[124]), welches fortan neben der Tragödie seine Stelle behauptete.[125]) Die Einführung der Tetralogie berührte nothwendig auch das Satyrdrama; denn indem der Tragödie Raum zu voller Entwicklung vergönnt war und das Satyrdrama als heiteres Nachspiel den Abschlufs der Composition bildete, erscheint es der Tragödie nicht mehr vollkommen gleichberechtigt.

den Lenäen Ol. 81, 1 aufgeführt sein; doch ist dies nicht sicher, da man auch einen Dramencyklus mit dem Namen des ersten Stückes bezeichnete, wie der Parthenopäus des Astydamas beweist. Die Choregie an den Lenäen war wegen der Beschränkung auf ein Drama minder kostspielig; als daher Ol. 93, 3 das *σύνδυο χορηγεῖν* für den *ἀστικὸς ἀγών* gestattet wurde, bestand doch an den Lenäen die frühere Einrichtung fort. Erst durch die Reform der scenischen Spiele um Ol. 97 wurde die Einrichtung des Sophokles beseitigt.

123) Aristot. Poet. c. 4, 17 p. 1449 A 20. Diese ältesten Satyrstücke, wenn es erlaubt ist, vor Pratinas diesen Namen zu gebrauchen, waren rein lyrischer Art, Athen. XIV 617 B ff.

124) Die Schrift des Chamäleon *περὶ σατύρων* handelte offenbar vom Satyrdrama und seinem Ursprunge. Dafs die Ausbildung des Satyrdramas, das Verdienst des Pratinas, auf die Anfänge der Tragödie durch Thespis folgt, deutet Horaz A. P. 221 an.

125) Es wird jetzt in der Regel jeder Dichter eine Tragödie und ein Satyrstück aufgeführt haben. Wenn dem Ausdrucke *προεισάγειν* bei den Parömiographen (*οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*) zu trauen ist, (doch darf man zur Unterstützung dieser Lesart sich nicht auf Mar. Victor. II 11, 7, VI 99 K. berufen) ging das Satyrdrama voran: dann hätte erst Aeschylus das groteske Vorspiel zum Nachspiel gemacht. Auf die Tetralogie bezieht sich die Glosse bei Photius u. a.: *σατυρικὰ δράματα μετὰ πλείονα (τραγικὰ) ἦν ἔθος ὑποκρίνεσθαι, ἐν οἷς μεταξὺ ταῦτα ἐμίγνυον πρὸς διάχυσιν.*

Das Satyrdrama, welches gleichsam den Eindruck eines Weinrausches macht, hat den Charakter des alten Maskenspieles zu Ehren des Dionysus am reinsten bewahrt. Hier äufserte sich die ausgelassene Festlust unter dem Schutze der Religion in voller Freiheit.[126]) So behauptet der Gott sein durch der Väter Sitte geheiligtes Recht, und zugleich ward der Uebergang von dem hohen Ernst der Tragödie zu den Freuden des Festes, welche die Zuschauer nach der Vorstellung im Theater erwarteten, durch das heitere Nachspiel schicklich vermittelt[127]), aber zugleich ward durch die enge Verbindung der Tragödie der kecke Muthwille des Satyrchores ermäfsigt.[128]) Gerade in dem Contraste zwischen den heroischen Charakteren und der fremdartigen Umgebung, in der sie auftreten, liegt zum guten Theil die Wirkung des Satyrdramas. Indem Götter und Dämonen, die Helden der epischen Dichtung und der Tragödie, mit den neckischen, possenhaften Waldgeistern verkehren und seltsame, mehr komische als ernste Abenteuer bestehen, werden sie in eine niedere Sphäre herabgezogen, wissen aber doch immer ihre angeborene Würde zu behaupten.[129])

Diese Waldgeister, das Gefolge des Dionysus, dem die Menschen das Geschenk des Weines verdanken, erscheinen als die Repräsentanten unverwüstlicher Naturkraft und naiver Sinnlichkeit. Der Ernst des Lebens, sittliches Gefühl, Sinn für Anstand ist ihnen unbekannt; alles ist auf den Genufs des Augenblickes gerichtet, die herzerfreuende Gabe des Gottes steigert den Uebermuth bis zur Frechheit. Die üppige Natur der Satyrn verräth sich in unzüchtigen Bewegungen

126) Es war eine Nachahmung der Nymphen, Pane, Satyrn und Silene in der Trunkenheit, Plato Gesetze VII 815 C. Sympos. 222 D: *τὸ σατυρικόν σου δρᾶμα τοῦτο καὶ σειληνικόν.* Politic. 303 C: *ὥσπερ δρᾶμα, καθάπερ ἐῤῥήθη νῦν δὴ κενταυρικὸν ὁρᾶσθαι καὶ σατυρικόν τινα θίασον.*

127) Plutarch Pericl. 5 führt das Urtheil des Ion über Perikles an, dem das ernste, gemessene Wesen dieses Staatsmannes minder zusagte, als die Leutseligkeit des Kimon, und fügt hinzu: *ἀλλ᾽ Ἴωνα μὲν ὥσπερ τραγικὴν διδασκαλίαν ἀξιοῦντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος ἐῶμεν.*

128) Das Scherzhafte, Neckische ist der Grundton des Satyrdramas. Demetrius de eloc. 169 Rhet. IX 76 Walz eignet dem Satyrstück und der Komödie das *γελοῖον*, der Tragödie *χάριτες* zu: *οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγῳδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγῳδίας.*

129) Ob die Dichter immer die Grenzlinie streng inne hielten, steht dahin.

und Späfsen. Neckereien und Possen, in Worten und Thaten geübt, ist das Element der Satyrn; ihr Muthwille kennt keine Grenzen, ist aber doch meist harmlos und zieht unwillkürlich jeden, der sich naht, in diesen Kreis herein. Das Vorbild des Helden, mit dem sie gerade verkehren, scheint wohl auch ihre schlummernde Thatkraft zu wecken, aber ihr Muth, der sich nur in prahlerischen Reden kund giebt, besteht die Probe nicht. Die Satyrn sind feige und unzuverlässige Bundesgenossen. Mit diesem Naturell harmonirt die äufsere Erscheinung und Umgebung: gewöhnlich fast nackend, häfslich und halb thierisch anzusehen[130]), waren sie in steter unruhiger Bewegung. Dem Bocksfelle, mit dem sie in der Regel bekleidet auftraten, entsprachen die muthwilligen Bocksprünge. Wilder Wald und einsames Felsgebirg ist das passende Terrain für diese grotesken Gesellen, welche von höherer Cultur durchaus unberührt sind.

Der Grundton der Lieder des Chores, welcher regelmäfsig aus Satyrn besteht[131]) und ebendaher den eigenthümlichen Charakter der Gattung auf das Klarste darstellt, ist ausgelassene Heiterkeit. Der Dichter bewegt sich hier vollkommen frei; daher wandte sich der Chor zuweilen nach Art der Parabase in der Komödie von der Handlung ganz ab zum Publikum.[132])

Stoffe des Satyrdramas.

Aeschylus, der Gründer der Tetralogie, bewährt auch hier seinen Sinn für künstlerische Composition, indem bei ihm das Nachspiel mit der tragischen Trilogie in der Regel in einem organischen Zusammenhange stand.[133]) Er wufste in dem Mythenkreise, den er sich für einen dramatischen Cyklus erlesen hatte, immer einen Ausläufer zu finden, der sich für einen Satyrchor eignete. Aeschylus' Nachfolger, indem sie auf den stofflichen Zusammenhang der Dramen verzichten, bewegen sich in voller Freiheit, und der unerschöpf-

130) Die mannigfachen Abstufungen und Varietäten dieser Begleiter des Dionysus vergegenwärtigen zahlreiche Denkmäler der bildenden Kunst.

131) Daher auch statt σατυρικὸν δρᾶμα ganz gewöhnlich der Ausdruck σάτυροι (σάτυρος Demetrius de eloc. 169) vorkommt. Frauenchöre, z. B. von Nymphen oder Bacchantinnen, lassen sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

132) Wie die Verse aus dem Herakles des Astydamas bei Athen. X 411 A beweisen; auch das Eupolideische Versmafs erinnert an die Komödie.

133) So der Πρωτεύς in der Orestie, die Σφίγξ in der thebanischen Tetralogie, der Λυκοῦργος in der Lykurgie.

liche Schatz der Sage bot eine Fülle geeigneter Stoffe zu beliebiger Auswahl dar.

Wie Satyrn den Chor bilden, so lag nichts näher, als den Mythenkreis des Dionysus selbst zu benutzen.[134]) Die Erfindung des Weines und die Wirkungen, welche die ungewohnte Gabe des Gottes ausübte, die Kämpfe des Dionysus, dessen Cultus bei seiner ersten Einführung auf hartnäckigen Widerstand stiefs, Liebesabenteuer und andere heitere neckische Scenen aus seinem bewegten Leben forderten von selbst zu dramatischer Bearbeitung auf.[135]) Hätte jedoch das Satyrspiel sich fortwährend in diesem Kreise bewegt, so waren ermüdende Wiederholungen nicht zu vermeiden. Man sah sich daher nach geeigneten Stoffen in den verschiedenen Theilen des weiten Gebietes der Sage um. Mit Vorliebe wurden Bilder der Urzeit, wo die Menschen noch im Naturzustande verharrten, vorgeführt. So schilderte Sophokles in der Pandora die Schöpfung des Menschengeschlechts, Aeschylus im Prometheus die Mittheilung des Feuers.[136]) Die beliebtesten Figuren des Satyrdramas sind Riesen und Unholde, wie Antäus und Busiris, der Frevler Salmoneus, Räuber und gewaltthätige, ungeschlachte Gesellen, wie Amykus, Syleus, Kerkyon, der Kyklop Polyphemus[137]), oder Meister der List und Verschlagenheit, wie Autolykus und Sisyphus, dann dämonische Gestalten, wie die Zauberin Kirke.[138]) Hier bot sich zugleich Gelegenheit dar, die gefeierten Namen der Heroensage, Herakles, Theseus, das Brüderpaar der Dioskuren, Odysseus, einzuführen und zu zeigen, wie der Adel ritterlichen Wesens in den Kämpfen mit roher Gewalt oder über-

134) Ob nach dem Vorgange des Asklepiades (*τραγῳδούμενα*) und anderer auch die Stoffe des Satyrdramas übersichtlich zusammengestellt wurden, wissen wir nicht; die *σατυρικά* des Derkyllus beruhen auf einem erdichteten Citate.

135) Hierher gehören der *Λυκοῦργος* des Aeschylus (obwohl wir über den Inhalt des Stückes nichts Genaueres wissen), das *Διονυσιακὸν δρᾶμα* des Sophokles, der *Ἥφαιστος* des Achäus. Euripides im Kykl. V. 4 ff., 11 und 38 spielt wohl auf bekannte Satyrdramen verwandten Inhalts an.

136) Auch die *Ἀργώ* des Aeschylus war wohl ein Satyrspiel; das Erstaunen, welches der Anblick des ersten Schiffes erregen mufste, war eine ganz geeignete Stimmung. Wie die Menschen das Geschenk ewiger Jugend wieder einbüfsten, hatte Sophokles in den *Κωφοί* und schon früher Aristias geschildert.

137) Den blinden Riesen Orion hatte Sophokles im *Κηδαλίων* vorgeführt.

138) Auch der *Γλαῦκος Πόντιος* des Aeschylus war wohl ein Satyrdrama.

natürlichen Mächten sich glänzend bewährt, jedoch nicht ohne Beimischung schalkhaften Wesens und derben Scherzes, welcher dieser Gattung eigen ist. Daher war auch Herakles der Lieblingsheld des Satyrdramas. Dieser Heros, der voll kühnen Muthes und mit unverwüstlicher Körperkraft ausgerüstet, die weite Welt durchwandert und die seltsamsten Abenteuer besteht, giebt sich dann auch wieder ungezügelter Sinnenlust hin. Der nimmersatte, weintrunkene, verliebte Heros bot nicht nur der Komödie der Sikelioten und Attiker, sondern vor allem dem Satyrspiele die dankbarsten Motive dar. Achäus schilderte in seinem Linus die erste Jugend des Helden, Sophokles die Hadesfahrt, Euripides sein Verhältnifs als Dienstmann des tückischen Eurystheus und seinen Kampf mit Syleus, Achäus und Ion das Liebesabenteuer mit der lydischen Omphale. Erotische Scenen aus der Götter-[139]) und Heldensage wurden auch sonst mehrfach behandelt, da der Charakter des Satyrchores für solche Stoffe sehr geeignet war und zugleich der Contrast zwischen der Häfslichkeit der lüsternen Waldgeister und dem Reize der Schönheit und Jugend besonders wirksam sein mufste. Hierher gehört unter anderen die Amymone des Aeschylus, Helenas Hochzeit und die Liebhaber des Achilles von Sophokles.

Die Stoffe des Satyrdramas waren meist heiterer Natur; aber auch ernsthaften Geschichten wufste man eine heitere Seite abzugewinnen.[140]) Die Züchtigung eines Frevlers, der Untergang eines Unholdes hatte nichts Ergreifendes, sondern diente nur, den Muthwillen und Frohsinn zu steigern. Eine reiche Auswahl schicklicher Motive bot die griechische Volkssage, zumal das Märchen, der Niederschlag des Mythus, dar[141]); aber auch die ältere Poesie ward fleifsig benutzt.

139) Auch andere Bilder der alten Göttersage wurden vorgeführt; die *Μοῖραι* des Achäus stellten wohl dar, wie Apollo, um den Admetus zu retten, die Schicksalsgöttinnen durch einen Weintrunk berauscht.

140) Von manchem Satyrdrama läfst sich der Inhalt gar nicht genauer ermitteln. Am befremdlichsten ist, dafs tragische Gestalten, wie Amphiaraus und Alkmäon, bei Sophokles und Achäus als Helden eines Satyrspiels auftraten, vielleicht in Tetralogien, wo der stoffliche Zusammenhang der einzelnen Dramen festgehalten war.

141) Das Märchenhafte und Wunderbare ist ein charakteristischer Zug besonders des älteren Satyrspiels, und dazu pafst sehr wohl die ländliche Umgebung, in der die Handlung vor sich geht.

Das Satyrdrama ist schon äufserlich an gewissen formellen Eigenthümlichkeiten erkennbar. Der Vers des Dialoges wird nicht nach der strengen Regel der Tragödie behandelt.[142]) Für die Gesänge des Chores, welche mit lebhaften Tanzbewegungen[143]) und ausdrucksvoller Mimik begleitet wurden, eigneten sich zumeist leichtere Rhythmen.[144]) Ebenso ward die Erhabenheit des tragischen Stiles ermäfsigt. Volksthümliche Ausdrücke, welche der gewählten Redeweise der Tragödie fremd sind, werden mit Vorliebe gebraucht. Selbst das Derbe und Gemeine wird nicht verschmäht.[145]) Die naturwüchsige Sinnlichkeit der Stoffe, welche der Dichter hier behandelt, verlangt einen entsprechenden Ausdruck; doch ist nicht zu verkennen, dafs die heroischen Figuren sich im Ganzen durch mafsvollere Haltung von dem Chore und den satyresken Personen absondern. Versmafs und Sprache des Satyrdramas.

Nur ein einziges Drama dieser Gattung, der Kyklop des Euripides, ist uns erhalten. Von den Satyrstücken der anderen Tragiker besitzen wir nur dürftige Ueberreste[146]); denn das Interesse für die scherzhafte Tragödie war später selbst in gelehrten Kreisen nur sehr mäfsig, ja schon in der klassischen Zeit[147]) müssen nicht wenige Satyrdramen durch Achtlosigkeit untergegangen sein.

142) Der Anapäst sowie Auflösungen wurden im Trimeter häufig zugelassen.

143) Handschellen (*κρόταλα*), ein im Cultus des Dionysus und der Göttermutter beliebtes Instrument, war wohl öfter Beigabe des Satyrchores; doch geht der Ausdruck *κρότος σικιννίδων* (Eurip. Kykl. 37) nicht nothwendig darauf (er bezeichnet wohl nur das heftige Stampfen mit den Füfsen). Auch Künsteleien fehlten nicht: im Amphiaraus des Sophokles stellten die Tanzfiguren die Buchstaben eines Namens dar (Athen. X 454 F). (S. S. 185 A. 24).

144) In dem älteren Satyrdrama war die Parodos des Chores gewöhnlich in freien Anapästen gedichtet, Mar. Vict. II 11, 7 VI 99 K. Ebenso mufs anfangs der trochäische Tetrameter einen breiten Raum eingenommen haben (Aristot. Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 22); später ward er durch den Trimeter verdrängt.

145) Aristot. Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 19 f. bezeichnet die *λέξις γελοία* als Eigenthümlichkeit des alten Satyrspiels, aber dieser Ton ist niemals ganz verwischt worden. Horaz A. P. 222 ff. giebt über die Mischung von Ernst und Scherz verständige Winke; ob aber immer die rechte Grenzlinie inne gehalten wurde, steht dahin. Verkleinerungsworte, im höheren Stil sorgfältig gemieden, kommen im Satyrdrama öfter vor.

146) Oft sind wir aufser Stande zu ermitteln, ob ein Drama der tragischen oder der satyrischen Gattung angehört.

147) D. h. gegen Ende der Epoche, wo das Wohlgefallen an diesen Dramen sichtlich nachläfst; denn früher war es anders. Und diese älteren Stücke mögen auch der bildenden Kunst manchen geeigneten Vorwurf dargeboten

Die geschichtliche Entwicklung des Satyrdramas.

Der erste Preis in dieser Gattung gebührt unbestritten dem Aeschylus. Die zweite Stelle wies man bald dem Pratinas und seinem Sohne Aristias[148]), bald dem Achäus zu.[149]) Doch mufs auch Sophokles Vorzügliches geleistet haben; nur wird er die groteske Weise seiner Vorgänger ermäfsigt, den rohen Gesellen feinere Sitten geliehen haben, und es ist nicht zufällig, dafs dieser Dichter zuerst die Prunkgewänder der Tragödie einführte.[150]) Euripides, dessen ernsthaftem Wesen die ausgelassene Fröhlichkeit dieses Nachspieles weniger zusagte, machte den Versuch, dasselbe durch eine Tragödie zu ersetzen, wo neben dem Ernste auch das heitere Element nicht fehlte[151]), und er mag, wie schon die geringe Zahl der ihm zugeschriebenen Satyrdramen beweist, sich öfter auf diese Art mit dem Herkommen abgefunden haben. Allein Euripides mufs auch im Satyrdrama sein bedeutendes Talent glänzend bewährt haben. Der Syleus, wo Herakles in die Dienste eines gewaltthätigen Gebieters eintritt, um das Rächeramt an dem wüsten Gesellen zu vollziehen, gehörte, wie noch jetzt die Bruchstücke erkennen lassen, zu den gelungensten Arbeiten des Tragikers; die Sinnlichkeit in Herakles erschien hier durch männliche Würde und hohes Selbstgefühl geadelt, und der Contrast mit seinem Gegner wie dem Satyrchore mochte diesen Eindruck noch verstärken.[152])

Wie die tetralogische Form sich auch nach dem grofsen Kriege

haben; namentlich sind einzelne Scenen bemalter Vasen direkt auf das Satyrspiel zurückzuführen. Doch darf man nicht vergessen, dafs die Kunst der Hellenen alle Zeit Bilder des dionysischen Thiasos in bunter Mannigfaltigkeit darzustellen liebt. Das Vasenbild mit dem Flötenspieler Pronomus ist nicht auf einen Satyrchor, sondern auf die Aufführung eines Dithyrambus zu beziehen.

148) Pausan. II 13, 5.

149) So urtheilt der Philosoph Menedemus Diog. Laert. II 133.

150) Dioskorides Anthol. VII 37 = 28 I 252 Jac., wo ein Satyr auf dem Grabe des Sophokles die tragische Maske in der Hand hält und das Satyrdrama dieses Dichters der unfeineren Manier des alten Spieles von Phlius gegenübergestellt wird. Goldenen Schmuck und Purpurgewänder gab übrigens Sophokles wohl nur den Bühnenfiguren, während der Chor auch bei ihm die conventionelle Tracht behielt. (S. S. 262 A. 32.)

151) Diese Dramen, welche natürlich keinen Satyrchor hatten, galten als Tragödien; inwieweit andere Dichter dem Beispiele des Euripides folgten, ist unbekannt.

152) Der Syleus, der sich durch den gehobenen Ton sehr vortheilhaft auszeichnet, mufs, wie Philo zeigt, noch später fleifsige Leser gefunden, ja vielleicht sich sogar auf der Bühne behauptet haben.

erhielt, so behauptete sich auch das Satyrspiel, obwohl der Charakter dieser Dichtung weder der Eigenart der jüngeren Tragiker, noch überhaupt der Richtung jener Zeit sonderlich gemäfs war.[153]) Wie man jetzt einzelne Tragödien schrieb, so auch Satyrdramen.[154]) Der bei der Feier der Dionysien zu Susa Ol. 113, 4 aufgeführte Agen, von Python oder nach anderen von Alexander dem Grofsen selbst verfafst, schlofs sich wohl als Nachspiel an ältere Tragödien an. Die Handlung des Stückes spielt bei Babylon. Die Scherze über Harpalus, der mit den Schätzen Alexanders nach Griechenland entflohen war, über die Buhlerin Pythionike, über die hungrigen Athener erinnern ganz an die Komödie. Ebenso haben die Alexandriner, wie Lykophron, der den Philosophen Menedemus zur Hauptfigur eines Satyrdramas machte, ihre Stoffe öfter der unmittelbaren Gegenwart entnommen.[155]) Nur Sositheus hat, wie es scheint, nicht ohne Erfolg den Versuch gemacht, das alte Satyrspiel nach klassischem Muster wieder zu erneuern.[156]) Die Römer, welche sonst nicht leicht eine von den Griechen mit Vorliebe gepflegte Dichtart liegen lassen, haben sich, soviel wir wissen, niemals im Satyrdrama versucht; es mufs daher auffallen, dafs Horaz in seiner Poetik (220 ff.), die doch sonst überall an ein unmittelbares praktisches Interesse anknüpft, eingehend über diese Gattung der Poesie handelt.[157])

153) Bekannt ist nur der Ἡρακλῆς Σατυρικός des jüngeren (so wenigstens Suidas I 1, 814) Astydamas.

154) Daher erscheint auf Inschriften aus der Diadochenzeit und später bei musischen Wettkämpfen der ποιητὴς σατύρων neben dem Tragiker.

155) Der Chor kann auch in solchen Stücken nicht gefehlt haben (denn sonst hätten sie gar kein Anrecht auf den Namen des Satyrdramas gehabt), aber er war wohl sehr beschränkt.

156) Dioskorides Anth. VII 707 = 29 I 252 Jac. (s. S. 262 A. 32). Doch mufs auch Sositheus entweder Satyrstücke in neuem Stil geschrieben oder durch persönliche Ausfälle auf Lebende die mythischen Stoffe gewürzt haben, wie sein Angriff auf Kleanthes beweist, s. Diog. Laert. VII 173.

157) Man darf den Grund nicht darin suchen, weil den Römern Satyrn, Silene u. s. w. fremd waren; denn da Bacchische Culte überall in Italien verbreitet waren, konnte es auch nicht an Verständnifs dieser Waldgeister fehlen. Ebenso wenig kann man sagen, das Satyrdrama sei damals bereits völlig antiquirt gewesen. Aber den Römern blieb die Form der Tetralogie fremd. Später ersetzte die *Atellana*, welche sich als *exodium* an die Tragödien anschlofs, das Satyrspiel. Vielleicht hat später Pomponius Secundus den Versuch gemacht, [Satyrspiele nachzubilden, vgl.] Porphyrio bei Welcker [Die griechischen Tragödien III 1363 f.].

Veränderung der Organisation.

Nach dem peloponnesischen Kriege trat eine neue Organisation der scenischen Spiele ins Leben. Eine bestimmte Ueberlieferung über die Reform liegt nicht vor, aber die Grundzüge lassen sich durch inschriftliche Urkunden und indirekte Zeugnisse feststellen. Während früher drei Bewerber um den Preis für das beste Lustspiel auftraten, werden jetzt fünf zum Wettkampfe zugelassen, sowohl an den grofsen Dionysien, wie an den Lenäen, so dafs von jetzt an in jedem Jahre zehn neue Komödien zur Aufführung kamen. Für die Tragiker wurde die herkömmliche Dreizahl festgehalten, aber auch hier der Thätigkeit der Dichter ein grofser Raum vergönnt, indem an den Lenäen nicht mehr wie früher Einzeldramen, sondern Trilogien aufgeführt wurden, so dafs von jetzt an die Tragiker an beiden Festen in der Hauptsache gleichgestellt waren.

Die Form der Tetralogie ward abgeschafft. Das Satyrspiel hatte sich überlebt; es sagte weder dem Geschmacke des Publikums, noch den Neigungen der Dichter recht zu; gleichwohl liefs man es nicht gänzlich fallen. An den grofsen Dionysien wurde regelmäfsig gleich zu Anfang der tragischen Spiele ein neues Satyrdrama aufgeführt; eine ältere klassische Tragödie von einem der drei grofsen Meister schlofs sich an; dann erst folgte der Wettkampf mit neuen Dramen. Drei Dichter traten mit Trilogien nach einander auf.

Die Blüthezeit der dramatischen Poesie war vorüber. Aber die literarische Regsamkeit liefs nicht nach, sondern steigerte sich, da nach dem Abscheiden der grofsen Dichter die Aussicht auf leichteren Erfolg eine grofse Zahl mittelmäfsiger Talente in die Bahn rief. Die Theilnahme des Publikums für dramatische Aufführungen war unvermindert, und wenn man auch den vollendeten Leistungen der älteren Meister gebührende Achtung zollte, so sagte doch das, was die Epigonen boten, dem herrschenden Geschmacke mehr zu. Das Neue übt alle Zeit eine besondere Anziehungskraft aus. Dafs diese gesteigerte Produktion der echten Kunst nicht gerade förderlich war, liegt auf der Hand; nur hat nicht jene Organisation das Ueberhandnehmen des mechanischen Schaffens begünstigt, sondern der Zudrang problematischer Talente rief die neuen Einrichtungen hervor.

Diese Veränderung der dramatischen Spiele war nur ausführbar, indem man die Anforderungen an die Leistungen der Choregen, welche bei der zunehmenden Verarmung der Bürgerschaft immer mehr als drückende Last empfunden wurden, bedeutend ermäfsigte.

Die Dichter liefsen sich dies nicht ungern gefallen. Das lyrische Element im Drama war allmählich immer mehr beschränkt und nur noch ein Beiwerk. Die neue Richtung der Musik fand im Dithyrambus ihren Ausdruck; diesen gesteigerten Anforderungen zu genügen war für die dramatischen Dichter kaum möglich. So wurde der Chor in der Tragödie auf das knappeste Mafs zurückgeführt; im Lustspiel verschwand er bald vollständig. Nun konnte der Schauspieler seine Kunst ausschliefslich zur Geltung bringen. Nicht die Leistungen der Chöre wie ehedem, sondern die Virtuosität der Schauspieler bürgte wesentlich für den Erfolg eines Stückes, gab es doch damals zahlreiche Vertreter dieser Kunst voll ausgezeichneter Begabung. So nimmt jetzt der Protagonist eine dem Dichter nahezu ebenbürtige Stellung ein. Daher wurden damals für die vorzüglichsten Leistungen der Schauspieler in der Tragödie wie in der Komödie Preise ausgesetzt.

Mit der Vermehrung der dramatischen Aufführungen war wenigstens für die grofsen Dionysien nothwendig auch eine Vermehrung der Spieltage verbunden. Um das Interesse des Publikums an scenischen Vorstellungen sich zu sichern, mufste man das Theatergeld wieder einführen, dessen Vertheilung in den Jahren der Noth eingestellt worden war.

Grofse Zahl der tragischen Dichtungen.

Die Geschichte der tragischen Poesie in der klassischen Epoche umfafst einen langen Zeitraum von nahezu zwei und einem halben Jahrhundert (Ol. 61—120). Mit der stetig wachsenden Theilnahme an dramatischen Aufführungen wurde auch die Thätigkeit der Dichter immer mehr in Anspruch genommen.[158])

Der Nachlafs der griechischen Tragiker.

Viele dieser Dramen mögen frühzeitig verschollen sein; schon die Alexandriner kannten manches Stück nur aus den öffentlichen Aufzeichnungen. Nicht einmal der Nachlafs der grofsen Tragiker war unversehrt überliefert. Ueber die Summe der gesammten Produktion sind wir nicht unterrichtet. Uns liegen nur Zahlenangaben vor über die Arbeiten der namhaften Tragiker, und auch diese sind unvollständig; sie ergeben etwa fünfzehn- bis sechszehnhundert Dramen. Die Alexandriner hatten in ihren Bibliotheken gewifs eher mehr als weniger. Von diesem Reichthum ist nur eine sehr mäfsige

158) In den ersten Anfängen waren jährlich drei Dramen erforderlich, dann sechs, nach Einführung der Tetralogie zwölf, später vierundzwanzig.

Auswahl auf uns gekommen. Wir besitzen dreiunddreifsig vollständige Stücke, sieben Tragödien von Aeschylus, ebenso viele von Sophokles, neunzehn von Euripides[159]), darunter ein Satyrdrama. Das älteste Stück sind die Perser des Aeschylus[160]), aufgeführt Ol. 76, 4, das jüngste der Oedipus auf Kolonos von Sophokles, erst einige Jahre nach des Dichters Tode, Ol. 94, 3, auf die Bühne gebracht.[161])

Die drei grofsen Tragiker.

Unter der grofsen Zahl tragischer Dichter (ungefähr sechszig und darüber sind uns bekannt) trugen drei unbestritten den ersten Preis davon. Während sonst das Urtheil der Zeitgenossen über den Werth literarischer Leistungen oft sehr schwankend ist und erst ein späteres Geschlecht zu einer unbefangenen Würdigung vorschreitet, hat sich hier frühzeitig eine feste Norm gebildet, an der spätere Zeiten nichts Wesentliches zu ändern vermochten.[162]) So sehr liefsen diese drei Koryphäen der tragischen Kunst alle ihre Mitbewerber hinter sich, obwohl darunter nicht wenige bedeutende und reichbegabte Dichter waren. Daher ist es auch nicht auffallend, dafs im tragischen Agon öfter ein anderer Dichter jenen Meistern vorgezogen ward, und die Richter bewährten nur ihre Unparteilichkeit, wenn sie die tüchtige Leistung auch eines minder anerkannten Dichters auszeichneten; aber das Urtheil im Ganzen und Grofsen stand fest. Fand auch das Verdienst des Aeschylus bei seinen Lebzeiten nicht immer gebührende Würdigung, so ward man doch sofort nach seinem Tode inne, was man an dem grofsen Meister verloren hatte. Sophokles und Euripides standen schon bei den Zeitgenossen in höchstem Ansehen, wie Aristophanes genugsam bezeugt. Sophokles erfreute sich während seiner langen Laufbahn ungetheilter Anerkennung,

159) Eigentlich gehören dem Euripides nur achtzehn Dramen; denn der Rhesus ist von einem Unbekannten verfafst.

160) Die Zeit der Aufführung der Schutzflehenden ist nicht überliefert.

161) Aufser dieser letzten Arbeit des Sophokles sind uns auch die Bacchen und die Iphigeneia in Aulis, des Euripides letztes Vermächtnifs, wahrscheinlich Ol. 93, 3 zu Athen gegeben, erhalten. Aus der alexandrinischen Periode besitzen wir nur ein Drama, die Alexandra des Lykophron.

162) Oefter mögen an demselben Feste die Dramen dieser Koryphäen neben einander aufgeführt worden sein, da Aeschylus' Stücke nach seinem Tode beim Agon der neuen Tragödien zugelassen wurden. So bewarben sich Ol. 87, 1 Euphorion (d. h. mit Tragödien des Vaters), Sophokles und Euripides um den Preis, Ol. 87, 3 Philokles (wohl ebenfalls mit Stücken des Aeschylus) und Sophokles; vielleicht war Euripides der Dritte.

wie kein anderer dramatischer Dichter; man huldigte willig dem grofsen Talente des Meisters. Sein günstiges Geschick blieb ihm auch hier treu, und das milde Wesen des Dichters entwaffnete den Widerspruch, während die schroffere Natur des Euripides sich nur allmählich Bahn brach und neben begeisterten Anhängern alle Zeit leidenschaftliche Widersacher fand.

Aeschylus, Sophokles, Euripides repräsentiren drei Stufen der dramatischen Kunst, und wenn es erlaubt ist, das Amt des Preisrichters zu übernehmen, so werden wir unbedenklich dem Aeschylus den ersten Preis zuerkennen; dann folgen genau nach der chronologischen Ordnung Sophokles und Euripides. Wohl hat die Tragödie sich auch nach Aeschylus noch weiter entwickelt, aber der Sohn des Euphorion überragt doch in allem, was den wahren Dichter macht, seine Nachfolger. Aristophanes, der an feinem Sinn und Verständnifs in diesen Dingen unübertroffen dasteht, erkennt mit wärmster Bewunderung die unerreichte Gröfse dieses Dichters an, unbeirrt durch die öffentliche Meinung, welche damals in der Hochschätzung des Sophokles einig war, während Aeschylus vielen schon veraltet erschien, über Euripides die Stimmen getheilt waren.[163])

Später ward dies allgemeine Urtheil wohl modificirt, aber nicht wesentlich abgeändert. Aeschylus tritt mehr in den Hintergrund; man bewahrt ihm zwar alle Zeit Hochachtung, aber seine Dramen verschwinden nicht nur von der Bühne, sondern finden auch nur noch einen kleinen Kreis von Lesern. Sophokles und Euripides theilen sich in die Gunst. Während man aber die vollendete Kunst des Sophokles willig anerkennt und ihm die erste Stelle einräumt, geniefst doch Euripides eine viel gröfsere Popularität. Er beherrscht recht eigentlich die Masse und trägt, wenn man den Mafsstab des Erfolges anlegt, den ersten Preis davon.

Die Geschichte der tragischen Poesie zerlegt sich in drei Ab- Eintheilung.

163) Xenophon Mem. I 4, 3 nennt Sophokles als Hauptvertreter der Tragödie, Plato im Phaedrus 268 C Sophokles und Euripides, und in der Republik VIII 568 A wird Euripides als der Liebling des Publikums bezeichnet. Aeschylus wird von Plato mehrfach berücksichtigt, aber meist, um gegen seine Poesie zu polemisiren. Aristophanes spricht von Sophokles überall mit Achtung, aber die milde Weise dieses Dichters konnte stark ausgeprägten Naturen weniger zusagen.

schnitte, welche die ersten Anfänge von Ol. 61—69, die Blüthezeit von Ol. 70—93, das Nachleben von Ol. 94—120 umfassen.

Recapitulation. Idealer Charakter der griechischen Tragödie.

Schon deshalb, weil die Handlung in die ferne, jenseits der Geschichte liegende Zeit verlegt wird, welche im verklärten Glanze des Heroenthums erscheint, hat die griechische Tragödie einen entschieden idealen Charakter, und zugleich ist durch diese Beschränkung auf den Kreis der heroischen Welt die ganze Handlungsweise bedingt. Alles ist einfach und schlicht, die Zahl der Personen beschränkt, Scenenwechsel kommen selten vor, die Einheit der Zeit und des Ortes wird meist gewahrt. Der Umfang des einzelnen Dramas ist nur mäfsig. Die Einrichtung des Wettkampfes zwischen drei concurrirenden Dichtern, die tetralogische Form, die man als etwas Ueberliefertes auch später festhielt, gestatteten keine Ueberschreitung der knapp zugemessenen Zeit. Daher schreitet die Handlung meist rasch und ohne Unterbrechung vorwärts. Der Exposition ist in der Regel nur ein mäfsiger Raum vergönnt; die Katastrophe füllt hauptsächlich das Drama; manchmal fällt sie sogar aufserhalb und wird als bekannt vorausgesetzt. Manche griechische Tragödie werden die Neueren kaum als ein eigentliches Drama gelten lassen.

Das Drama stellt Begebenheiten dar, wie sie aus dem Zusammenwirken der Charaktere hervorgehen. Aber auch hier, wo es gilt, das Thun und Leiden, die Zwecke und Bestrebungen der Handelnden darzustellen, bleibt die griechische Tragödie ihrem schlichten Wesen treu. Eben weil sie den einfachen Weltzustand der alten sagenhaften Zeit vorführt, haben die Charaktere im Ganzen etwas Naives und Ungebrochenes, sind mehr noch von der Sitte und dem Herkommen abhängig. Zwar gähren auch hier mächtige Leidenschaften. Schwere Conflikte waren diesem Geschlechte so wenig wie den Nachlebenden erspart. Die alte Zeit war nicht ärmer; denn die Gefühle und Schicksale der Menschen bleiben sich wesentlich gleich. Aber die selbstbewufste Reflexion trat zurück; im Kampfe mit feindlichen Mächten schritt man rasch und ohne langes Zögern zur entscheidenden That. Aber dabei bewahren in der älteren Tragödie die handelnden Personen auch mitten im Sturme der Leidenschaft eine gewisse äufserliche Ruhe. Wenn die griechischen Tragiker diese einfache Gröfse und Energie der Charaktere wiedergeben, so haben sie nur die Treue des Weltbildes gewahrt. Wo der Dich-

ter complicirte, eigenartige Charaktere zu schildern unternimmt, wo die Subjektivität zur Herrschaft gelangt, wie bei Euripides, da setzt man sich eben über die Schranken hinweg, welche naturgemäfs für das mythologische Drama gegeben sind. Denn indem Euripides den tragischen Helden der heroischen Epoche seine eigenen Gedanken leiht, das Gepräge seiner Zeit aufdrückt, geht das Unbefangene, das Frische der ursprünglichen Natur verloren; alle diese Figuren haben etwas künstlich Gemachtes. Vom richtigen Gefühl geleitet, beschränken sich die Vorgänger des Euripides auf das Nothwendige; nur solche Züge werden hervorgehoben, welche den Grundton des Wesens veranschaulichen, die Handlung motiviren, dem Grundgedanken des Dramas dienstbar sind. Aber eben deshalb tritt uns ein klares, leicht übersehbares Bild entgegen, und die einzelnen Momente des Charakters stehen mit einander meist in vollkommener Harmonie. Wenn in den Anfängen der Kunst, in den früheren Stücken des Aeschylus die Darstellung der Charaktere noch nicht zu ihrem vollen Rechte gelangt, so erinnert diese geradlinige, skizzenhafte Behandlungsweise ganz an die bildende Kunst der älteren Zeit. Dafs aber die tragischen Dichter bemüht sind, mit dem Fortschritte der Handlung immer mehr auch die fortschreitende Entwicklung des Charakters zur Anschauung zu bringen, zeigt vor allem Sophokles.

Wie die griechische Kunst mit seltener Treue an der Ueberlieferung festhält, so hat auch die Tragödie ihren Ursprung niemals verleugnet. Aus Chorliedern, welche ab und zu durch eine längere Erzählung unterbrochen wurden, ist die Tragödie hervorgegangen; daher bilden die episch gehaltenen Botenberichte und die Gesänge des Chores alle Zeit ein unentbehrliches Element des Trauerspieles. So erinnert die griechische Tragödie ebenso an die epische wie die lyrische Poesie. Allein diese Elemente machen sich doch nicht auf Kosten des Dramatischen geltend, sondern die Anmuth der behaglichen Erzählung, wie der Zauber und Wohllaut des lyrischen Gesanges dient nur dazu, das dramatische Leben zu erhöhen. Wie vielfachen Wandel auch der tragische Chor allmählich erfahren hat, auch die vorgeschrittene Kunst mag ihn nicht missen; dieses Werkzeug leistet dem Dichter die mannigfachsten Dienste, für die sich nicht leicht ein passender Ersatz darbot. Gerade in dem Chore stellt sich jener ideale Zug, welcher der griechischen Tragödie eigen

ist, am wenigsten dar; daher benutzt ihn der Dichter vorzugsweise, um den tieferen geistigen Gehalt zu offenbaren, die Idee des Stückes klar auszusprechen. Musik und theilweise orchestische Bewegungen begleiten die lyrischen Partien der Tragödie und dienen wesentlich dazu, die Wirkung zu erhöhen, obwohl man von diesen Kunstmitteln im Allgemeinen nur einen mafsvollen Gebrauch macht.

Die Sprache ist würdevoll und der Stärke des dramatischen Pathos angemessen; erst Euripides hat sie der Rede des täglichen Lebens näher gerückt, wie überhaupt dieser Dichter vorzugsweise eine rhetorische Kunst entfaltet. Der Stil der Tragödie, indem er sich auf einer gewissen Höhe hält, ist doch nicht eintönig. Schon der Wechsel zwischen erzählenden Partien und lyrischen Gesängen, zwischen längeren zusammenhängenden Reden der handelnden Personen und kurzen Fragen und Antworten verleiht der Darstellung Mannigfaltigkeit. Namentlich die Stichomythie, wo im Dialog Vers um Vers Rede und Gegenrede auf einander folgen, stellt die Wechselbeziehungen der Einzelnen anschaulich dar. Das Gleichmäfsige thut der Energie der Spannung keinen Eintrag, wie ja dieses Gesetz des strengen Parallelismus auch sonst in der Tragödie mafsgebend ist. Gewichtige Gnomen, an richtiger Stelle angebracht, sind in ihrer gedrängten sinnvollen Kürze besonders wirksam; sie offenbaren nicht nur den Seelenzustand der Sprechenden oder sollen auf den anderen Einflufs ausüben, sondern dringen auch in das Gemüth des Hörers ein und sprechen oft vornehmlich den Grundgedanken des Dramas aus.

Die äufsere Ausstattung der Tragödie war diesem idealen Charakter entsprechend. Die scenische Darstellung verschmäht zwar nicht die geeigneten Mittel, aber auf Illusion der Sinne war es schon deshalb nicht abgesehen, weil die dramatischen Aufführungen am Tage in weiten Räumen unter freiem Himmel stattfanden. Vieles bleibt der lebendigen Phantasie des Zuschauers zu ergänzen überlassen. Es ist sehr bezeichnend für die Richtung der griechischen Tragödie, dafs im Laufe der Zeit der äufsere Pomp immer mehr ermäfsigt wird, nicht aus kleinlicher Sparsamkeit, sondern um nicht durch Prunk und den Reiz des äufseren Scheines den Sinn von dem Wesentlichen abzulenken. Die Schauspieler, durch den Kothurn über das gewöhnliche Mafs erhoben, in würdigen prachtvollen Gewändern auftretend, machten schon dadurch den Eindruck des Feier-

lichen. Da die Frauenrollen von Männern gegeben wurden, da die Schauspieler sich durchgehends der Masken bedienten, fällt das Mienenspiel weg, das Individuelle wird ferngehalten, alles trägt ein allgemeingültiges Gepräge an sich. Die Natur erscheint gleichsam idealisirt, wie ja auch der Vortrag auf der Bühne offenbar etwas Conventionelles hatte. Der Schauspieler mufste laut sprechen, schon um in dem grofsen offenen Raume sich verständlich zu machen; aber selbst bei der Darstellung der leidenschaftlichen Erregung war die Rede gehalten und würdevoll. Da der Gebrauch der Masken keinen Wechsel der Gesichtszüge verstattete, so gewannen die Gestikulation und charakteristische Stellungen erhöhte Bedeutung; oft mag das stumme Spiel, eine sprechende Geberde oder eine bedeutsame Pause das tiefere Verständnifs des Dichterwerkes wesentlich gefördert haben. Diese lebendigen Bilder der Bühne, welche an die Gruppen der Sculptur erinnern mochten, verliehen dem griechischen Trauerspiel etwas entschieden Plastisches.

Die griechische Tragödie wird wegen ihrer vorherrschend idealen Haltung immer etwas Fremdartiges behalten. Diese Schlichtheit wird dem verwöhnten Gefühl der Neueren leicht als Armuth und Dürftigkeit erscheinen. Wie die moderne Kunst eine entschiedene Richtung auf das Realistische gewonnen hat, so vermag die alte Tragödie, die das Reale möglichst beschränkt oder ausscheidet, solchen Ansprüchen nicht zu genügen. Der Tadel, dafs hier nicht so sehr concrete Persönlichkeiten, sondern allgemeine, gleichsam typische Charaktere vorgeführt werden, ist nicht ganz unbegründet. Allein man darf den Charakteren der griechischen Tragödie die Naturwahrheit nicht absprechen; es sind lebensvolle Gestalten, nur nicht so individualisirt, wie es die Vertiefung des modernen Bewufstseins verlangt.

Die Griechen haben zuerst, ohne durch fremden Vorgang angeregt oder unterstützt zu werden, die Tragödie geschaffen und dieser neuen Kunstgattung eine feste Form und geregelte Oekonomie gegeben. Die Kunst der griechischen Dichter ist fähig, auch im engen Raume ein Ganzes darzustellen, während die Neueren sich oft ins Weite verlieren und nicht fertig werden können. Trotz der Beschränkung, welche die antike Kunst sich auferlegt, hat sie Grofses geleistet und mit mäfsigen Mitteln mächtige Wirkungen zu erzeugen vermocht.

In den Anfängen jeder Kunst liegt ein eigenthümlicher Reiz; in ihnen kündigt sich das bereits im Keime an, was später in Erfüllung gehen soll. Wollte man daher die griechische Tragödie auch nur als Vorstufe für die weitere Entwicklung des modernen Dramas gelten lassen, so würde der Nachlafs jener Dichter schon darum des eingehenden Studiums würdig erscheinen, weil sie einen unbestrittenen Einflufs auf alle ihre Nachfolger ausgeübt haben, denen sie recht eigentlich den Weg bahnten. Allein diese Dichter, obwohl sie einer Epoche angehören, die weit hinter uns liegt, haben Werke geschaffen, die eine unversiegbare Quelle des edelsten Genusses und wahrhafter Erhebung darbieten. Mag auch manches nur einem kleineren Kreise recht verständlich sein, der sich durch das Fremdartige nicht abschrecken läfst, bis zu dem inneren Kerne vorzudringen, so ist doch vieles noch heute ebenso wirksam wie ehedem, hat eine universelle Bedeutung, einen bleibenden Werth, über den die Zeit keine Macht ausübt.

Erste Gruppe.

Die Anfänge der Tragödie

von Ol. 61 bis 69.

Aristoteles klagt, dafs die ersten Anfänge der Komödiendichtung sich nicht genau feststellen liefsen; uns geht es mit den Ursprüngen der Tragödie nicht viel anders. Während Aristoteles mit seinen Mitteln ihre Entwicklung Schritt für Schritt verfolgen konnte, vermögen wir nicht mehr aus den geringen, unzureichenden, zum Theil sich widersprechenden Resten alter Ueberlieferung ein nur einigermafsen klares Bild von den Anfängen und der allmählichen Ausbildung der Tragödie zu gewinnen.

Tragischen Chören begegnen wir zuerst bei den Doriern in Korinth und Sikyon. Diese Neuerung wird an den Namen des Arion angeknüpft, dem dann Epigenes folgte. Allein Arion wird nur der volksmäfsigen Sitte eine feste Form verliehen haben; durch ihn erhielt diese Weise der Poesie in Korinth zuerst literarische Ausbildung. Aristoteles bezeichnet ausdrücklich die ersten Versuche

der Tragödie wie der Komödie als Stegreifdichtung.[1]) Diese müssen nothwendig über Arion hinausreichen. Aber diese Weise wird auch noch fortbestanden haben, nachdem den Spielen der tragischen Chöre literarische Pflege zu Theil geworden war, und es ist wohl möglich, dafs in den Anfängen der Kunst ein Dichter zuweilen nur die Chorpartien sorgfältiger ausarbeitete und das Uebrige improvisirte. Ein Chorlied läfst sich nicht aus dem Stegreife vortragen; es mufs stets vorher entworfen und eingeübt werden. Die Improvisation kann sich nur auf die Zwischenspiele beschränken, in denen eben der Keim der dramatischen Dichtung zu suchen ist.[2]) Nicht Thespis hat dieses Element zum ersten Male zur Geltung gebracht, sondern er fand es bei seinen Vorgängern und hat es nur weiter entwickelt.[3])

Die Dithyramben, welche Arion um Ol. 38 in Korinth aufführte, wurden von einem Satyrchore vorgetragen; hier tritt also die mimische Darstellung unzweideutig hervor. Dieses Kostüm war ganz angemessen, so lange der Dithyrambus sich auf Mythen aus dem Kreise des Dionysus beschränkte. Mit diesen Chorgesängen waren Zwischenspiele verbunden, wo ein Einzelner auftrat, entweder der Chormeister selbst oder auch einer der Choreuten.[4]) Der Eingang,

1) Aristot. Poet. c. 4, 11 p. 1449 A 9. Ebenso Max. Tyr. 37, 4: *Ἀθηναίοις ἡ παλαιὰ μοῦσα χοροὶ παίδων ἦσαν καὶ ἀνδρῶν ᾄσματα ᾄδοντες αὐτοσχέδια· μεταπεσοῦσα δ' ἡσυχῇ ἐπὶ τέχνην ἀκορέστου χάριτος ἐν σκηνῇ καὶ θεάτροις κτλ.*

2) Auch in der Komödie wurden nur die Spottreden improvisirt, nicht das Phalloslied. Maximus Tyrius geht von einer unklaren Vorstellung aus.

3) Daher sagt Pollux IV 123: *ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.* Der Platonische Minos 321 A, der die Erfindung der Tragödie für Attika in Anspruch nimmt, rückt sie weit über Thespis und Phrynichus hinaus. Minder genau drückt sich Diog. Laert. III 56 aus von Thespis: *μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν* Aehnlich Athen. XIV 630 C: *συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχεν.*

4) Aristoteles a. a. O. führt die Anfänge der Tragödie auf die *ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον* zurück; der Vorsänger war in der Regel der Dichter selbst (*χοροδιδάσκαλος*). Suidas dagegen I 1, 716: *Ἀρίων ... καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾆσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.* Hier wird die Declamation der Zwischenspiele dem Gesange des Chores gegenübergestellt, wohl nicht ganz genau: im Dithyrambus scheint erst Krexus von der schlichten Recitation stellenweise Gebrauch gemacht zu haben. (S. Bd. II, S. 242. 132. 537.)

die Mitte und der Schlufs des Dithyrambus boten dazu die geeignetste Stelle dar. Der Vortrag war aber auch hier wohl melisch; denn diese Partien waren vorzugsweise in trochäischen Tetrametern abgefafst, und der neckische possenhafte Ton mochte zumeist hier durchbrechen.[5])

Auch in Sikyon bestand seit Alters die Sitte, dafs tragische Chöre am Feste des Dionysus zu Ehren des Gottes auftraten. Hier aber verliefs man zuerst die herkömmliche Weise, indem man heroische Stoffe zum Gegenstande der Darstellung wählte und damit dieser Poesie einen ernsteren Charakter verlieh. Wenn man in Sikyon die Thaten und Schicksale des Adrastus darstellte, so führten wohl politische Beweggründe zu dieser Erneuerung alter vaterländischer Erinnerungen, aber eben deshalb trat alsbald der Tyrann Kleisthenes, der nach Ol. 50 sich der Herrschaft bemächtigte und dieselbe bis Ol. 67 behauptete, dieser Neuerung entgegen und führte den tragischen Chor auf seine ursprüngliche Bestimmung zurück.[6]) Es war wohl der Sikyonier Epigenes[7]), der zuerst den Kreis der dramatischen Stoffe erweiterte[8]), daher auch später die Sikyonier geltend machten, bei ihnen sei eigentlich die Tragödie entstanden.[9]) Allein über diese ersten Versuche sind die Dorier nicht hinausgekommen. Die selbständige Ausbildung und Vollendung der Tragödie ist ein ausschliefsliches Verdienst der Attiker.

5) Aristot. Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 22. Anapästen, besonders aufgelöste, mögen namentlich beim ersten Auftreten des Chores üblich gewesen sein (Mar. Vict. II 11, 7 VI 99 K.), wie wir diesen Rhythmus auch im Eingange eines Hyporchemes von Pratinas antreffen.

6) Herodot V 67: *τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέοντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε.*

7) Suidas (*Θέσπις* I 2, 1172) bezeichnet ihn als Vorgänger des Thespis.

8) Zenobius V 40: *τῆς γὰρ ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθυράμβου τὴν καταρχὴν εἰληφυίας καὶ τὰ πρὸς τὸν Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης Ἐπιγένης ὁ Σικυώνιος οὐχ οὕτω ποιήσας ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον· Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.* Die Thatsache ist gewifs richtig, wenn auch das Sprüchwort erst später in Attika entstanden ist. (S. S. 261 A. 30.)

9) Aristot. Poet. c. 3 p. 1448 A 29ff.: *διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς,... καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ.* Aristoteles denkt dabei aufser den Sikyoniern wohl auch an die Phliasier.

Der eigentliche Begründer der Tragödie ist Thespis aus Ikaria[10]), einer kleinen Ortschaft unweit Marathon. Ein näherer Zusammenhang mit Epigenes ist nicht wahrzunehmen. Das attische Drama ist selbständig auf heimischem Boden erwachsen; denn es ist nicht zufällig, wenn die Anfänge der Tragödie wie der Komödie gleichmäfsig auf Ikaria hinweisen. Denn in derselben Gemeinde trat auch Susarion aus Megara auf, der erste attische Lustspieldichter und älterer Zeitgenosse des Thespis. Weinbau und die Verehrung des Dionysus bestand in Ikaria, soweit die Erinnerung reichte. Daher rühmten sich die Bewohner jener Ortschaft, hier habe der Gott den ersten Rebstock gepflanzt, von hier aus sei diese Cultur über die Landschaft weiter verbreitet worden. Alte Volkssagen knüpften sich an das Gedächtnifs des Ikarius, der den Dionysus gastlich bei sich aufgenommen hatte, und an seine Tochter Erigone an; namentlich das tragische Schicksal der letzteren wurde in Liedern besungen.[11]) Mit Reigentänzen und Liedern, mit allerlei Scherzen und Mummereien wurden hier die Feste des Dionysus begangen.[12]) So lag es nahe, dafs Susarion und Thespis in Erinnerung an die heimische Sitte diesen mimischen Chortänzen eine festere Form zu geben

Thespis.

10) Dem Thespis wird dieses Verdienst nicht mit Unrecht gemeinhin zugeschrieben (Dioskor. Anth. VII 410. 411 = 16. 17 I 284 Jac., Horaz A. P. 275 f.), insofern die Tragödie erst jetzt festen Bestand gewann. Suidas I 2, 1172: *Θέσπις Ἰκαρίου πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες δεύτερος μετ᾽ Ἐπιγένην· ἄλλοι δ᾽ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί.* Dafs man den Thespis als Nachfolger des Epigenes bezeichnete, der ein Menschenalter früher lebte, hat Sinn; wenn aber andere ihm die sechszehnte Stelle anwiesen, so rückten sie offenbar den Epigenes und die Erfindung der Tragödie bis in die mythische Zeit hinauf. In dem sinnlosen *τιθέμενος* verbirgt sich wohl der Name des fabelhaften [Themis, den] Malalas [Chronographia V 60 p. 142 ed. Bonn. anführt: *Ἐν τοῖς χρόνοις δὲ τοῖς μετὰ τὴν ἅλωσιν Τροίας παρ᾽ Ἕλλησιν ἐθαυμάζετο πρῶτος Θέμις ὀνόματι· ἐξηῦρε γὰρ οὗτος τραγικὰς μελῳδίας καὶ ἐξέθετο πρῶτος δράματα*], also etwa *μετὰ Θέμ[ιν]*. Ueber Thespis und die Anfänge der Tragödie schrieb Chamäleon.

11) Dieses Lied hiefs *ἀλῆτις* Athen. XIV 618 E.

12) Eratosthenes bei Hygin Astrol. II 1: *Ἰκαριοῖ, τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο.* Diesen Vers bezieht Hygin auf die Bacchische Belustigung, den sogenannten *ἀσκωλιασμός* oder Schlauchtanz, der auch in Ikaria nicht gefehlt haben wird. Die Masken, welche man nach alter Sitte zum Gedächtnifs der Erigone an Bäumen aufhängte (auch bei den altitalischen Stämmen findet sich der gleiche Brauch), weisen unzweideutig auf Mummereien und Maskenspiele hin.

unternahmen. Wie Susarion das Lustspiel schuf, so Thespis die Tragödie, lag doch in jener Sage von dem Tode des Ikarius und seiner Tochter etwas Tief-Ernstes. Die Tradition läfst den Thespis mit einem Karren im Lande herumziehen und seine Maskenspiele aufführen.[13]) Darin liegt nichts Unwahrscheinliches; allein seine eigentliche Wirksamkeit gehört Athen an, und er mufs frühzeitig dort aufgetreten sein. Die Ueberlieferung, welche Solon diesen Spielen zuschauen und seine Bedenken über die Zulässigkeit der neuen Kunstart äufsern läfst, braucht man nicht als Erdichtung zu verwerfen.[14]) Ol. 61 ward bereits der Wettkampf für tragische Chöre eingeführt[15]), und Thespis selbst trug, wie billig, bei diesem ersten Agon den Preis davon. Damals mufs Thespis schon in reiferem Alter gestanden und den Höhepunkt seiner Kunst erreicht haben; denn man konnte nicht eher daran denken, Preise auszusetzen, bis dieses Schauspiel sich in der Gunst des Publikums hinlänglich befestigt hatte und auch andere Dichter sich bereits neben Thespis versucht hatten. Die Stiftung des Agons setzt eine rege dichterische

13) Horaz A. P. 275 ff.: *ignotum tragicae genus invenisse Camenae dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis, quae canerent agerentque peruncti faecibus ora*, obwohl hier sichtlich die Tradition von dem Ursprunge der Komödie eingemischt wird (s. A. 16).

14) Plut. Solon c. 29. Daraus macht Diog. Laert. I 59, Solon habe die Tragödie des Thespis untersagt (*ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν*). Die Erzählung führt auf die Zeit unmittelbar vor der ersten Tyrannis des Pisistratus (Ol. 54), und die Anfänge der Tragödie können recht wohl in diese Zeit fallen. Plutarch bemerkt ausdrücklich, dafs damals der tragische Wettkampf noch unbekannt war.

15) Die parische Chronik Ep. 43 setzt die Einrichtung des Agons in Ol. 61; da der Archontenname halb verwischt ist, läfst sich das Jahr nicht sicher ermitteln, aber gemeint ist Ol. 61, 1—3, und auch Suidas sagt: *ἐδίδαξε δ' ἐπὶ τῆς ξα' Ὀλυμπιάδος*. Die lückenhafte Stelle der Chronik hat man schon verschieden ergänzt; die Vermuthung *ἐδίδαξε (δρ)ᾶ(μα ἐν ἄ)στ(ει* ist zwar sachlich gerechtfertigt, da die städtischen Dionysien für die Tragödie bestimmt waren, ist aber abzuweisen, weil sie die Schriftzüge des Steines willkürlich abändert. Es ist zu lesen: *ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς (ἐνίκα) πρῶτος, ὃς ἐδίδαξεν ἄλ(λου)ς τιν(άς, καὶ ἐ)τέθη ὁ (τ)ράγος (ἆθλον) χ(οροῦ* oder *χορῷ*). Der Zusatz *τραγῳδία* bis *ἐνίκα* war entbehrlich, weil die Wirksamkeit des Thespis hinlänglich bekannt war; *πρῶτος*, nicht *πρῶτον*, denn es war der erste tragische Agon. Die, welche neben Thespis auftraten, waren sämmtlich Schüler des älteren Meisters; der wohlerfahrene Balletmeister ertheilte förmlich Unterricht in seiner Kunst, Athen. I 22 A: *οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.*

Thätigkeit voraus. Nach dem Vorgange des Thespis hatten jüngere Kräfte sich in dieser Richtung gebildet. Pisistratus, der selbst Meister in der Kunst der Verstellung war und an dem neuen Schauspiel besonderes Wohlgefallen finden mochte, wird den Agon eingerichtet haben, war doch Pisistratus gegen den Anfang Ol. 61 nach Athen zurückgekehrt und hatte seine Herrschaft dauernd begründet. Thespis mag übrigens noch geraume Zeit nach der Einrichtung des tragischen Agons für die Bühne thätig gewesen sein; wenigstens gilt Phrynichus, der zum ersten Male Ol. 67 siegte, als sein Schüler.

Der Dithyrambus, wie alle lyrische Dichtung, konnte den Mythus nur in erzählender Form darstellen, wenn er auch, indem er die Handelnden redend einführte und durch andere Mittel nach der Weise des Epos die Schilderung belebte, [gröfsere Wirkung erzielte]. Erst Thespis legte den Grund zum Drama. Er führte die Handlung als eine gegenwärtige vor. Der Chor stellte den Vorfall nachahmend dar; dies war aber nur möglich, indem der Chormeister neben dem Chore selbständig auftrat. Er sprach den Prolog, um den Zuschauer in die Handlung einzuführen und alles zum Verständnifs Nöthige mitzutheilen. Er stellte dann nach einander die hauptsächlichsten Träger der Handlung dar, indem er bald Entschlüsse und Absichten darlegte, bald in der Gestalt des Boten einen Vorgang, der sich eben zugetragen, schilderte, dann wieder seine Empfindungen, je nachdem das Ereignifs ihn freudig oder schmerzlich berührte, aussprach. Wie der Chor während der Reden des Chormeisters sich ausruhte, so hatte dieser während des Chorgesanges Gelegenheit, ein anderes Kostüm, eine andere Maske anzulegen, wenn der Gang der Handlung solchen Wechsel der Personen erforderte. So konnte eine zusammenhängende dramatische Handlung recht gut durch einen Einzigen dargestellt und durchgeführt werden. Eben zu diesem Behufe hatte Thespis gleich anfangs den Gebrauch der Masken eingeführt.[16])

In dem Chor war bisher das epische und lyrische Element vereinigt. Dieses zwiespältige Wesen hatte etwas Schwerfälliges und doch Ungenügendes. Jetzt tritt eine zweckmäfsige Sonderung ein.

16) Suidas: *πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγῴδησεν, εἶτ᾽ ἀνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐνδείκνυσθαι. καὶ μετὰ ταῦτ᾽ εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας.* Was Horaz Ars poet. 277 vom Bestreichen des Gesichts mit Hefen erzählt, ist irrthümlich von der Komödie auf die Tragödie übertragen. (S. A. 13.)

Der Chor beschränkt sich auf sein eigenstes Gebiet des Lyrischen; die Darstellung des Epischen fällt dem Chormeister zu. Aber die Begebenheit wird nicht nach der Weise des epischen Erzählers als ein der Vergangenheit angehörendes Ereignifs berichtet, sondern als etwas Gegenwärtiges dargestellt; unmittelbar vor den Augen der Zuschauer vollzieht sich die mit dem Scheine sinnlichen Lebens ausgestattete Handlung. Mochten auch die ersten Anfänge unvollkommen sein, so war doch der Grund zum Drama gelegt.

Jene Sonderung der früher verbundenen Elemente giebt sich auch äufserlich kund. Die Lieder des Chores wurden nach wie vor gesungen, mit Musik und orchestischen Bewegungen begleitet. Der Chormeister begnügt sich mit der schlichten Recitation; aber auch er bedient sich der gebundenen Rede. Lebhafte Mimik und entsprechende äufsere Ausstattung aller bei dem Spiele Betheiligten vervollständigten den Eindruck der unmittelbaren Gegenwärtigkeit. Die wohl meist umfangreichen Reden des Chormeisters[17]) hatten zugleich den Zweck, dem Chore die nöthigen Ruhepunkte zu gewähren[18]), obwohl öfter der Chor auch die Rede des Chormeisters mit seinen ausdrucksvollen Tänzen begleiten mochte. An Abwechselung konnte es nicht fehlen. Im Prolog wie in den Botenberichten war das Epische vorherrschend, aber anderwärts mufste die Rede, wenn sie die strenge Form des Monologes annahm, um eigene Entschlüsse oder Gefühle darzulegen, sich dem lyrischen Tone nähern. Endlich setzte sich der Chormeister auch mit dem Chorführer in Verbindung und wechselte mit ihm Worte.[19]) Mochte auch die Form des Gespräches noch beschränkt sein, so haben wir doch den Anfang des Dialoges, in welchem der eigentliche Schwerpunkt des dramatischen Lebens liegt. Die Chorgesänge sind auch bei Thespis die Hauptsache. Das Lyrische nahm den breitesten Raum ein, und diese Lieder wurden meist von lebhaften, ausdrucksvollen orchestischen

17) Es waren längere Reden, *ῥήσεις*, Themistius or. 26 p. 382, 17 Dind.: *τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν* (s. S. 269 A. 64).

18) Diog. Laert. III 56: *Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.*

19) Die Grammatiker, wenn sie den Ursprung des Wortes *ὑποκριτής* erklären, mögen dabei vorzugsweise diese kurzen Wechselreden im Auge gehabt haben.

Bewegungen begleitet; denn in dieser Kunst war Thespis Meister. Noch später erhielten sich seine Tanzweisen in gutem Andenken.[20])

Man darf von den Leistungen dieses Dichters, der eigentlich die Tragödie schuf, nicht zu gering denken. Wie schon Epigenes, so beschränkt sich auch Thespis nicht auf den Sagenkreis des Dionysus, sondern bearbeitet auch heroische Mythen, wie die Titel seiner Dramen beweisen.[21]) Wenngleich noch manches an den scherzhaften bäuerischen Ton, der bei diesen Spielen hergebracht war, erinnern mochte[22]), so mufs doch Thespis vorzugsweise Stoffe ernsteren Inhalts zum Gegenstande seiner Dichtung gewählt haben, und auch der Sprache wird eine gewisse Feierlichkeit und Würde nicht gefehlt haben. Natürlich mufste in diesem Falle auch der Satyrchor seine Maske aufgeben. Wie bedeutend die Wirksamkeit des Thespis in dieser Beziehung war, sieht man daraus, dafs der Ausdruck Tragödie, welcher früher auf das Satyrspiel und den hier herrschenden heiteren, neckischen Ton geht, von jetzt an das ernste Trauerspiel bezeichnet.

Die Stücke des Thespis mögen grofsentheils schon früh untergegangen sein. Man war in jener Zeit nicht achtsam genug, um Dichtungen, welche nur für einmaligen Gebrauch bestimmt waren, sorgfältig zu erhalten. Die Arbeiten des Thespis wurden durch die Leistungen der Jüngeren bald übertroffen und geriethen in Vergessenheit; nur einige Titel und ein Paar vereinzelte Bruchstücke haben sich gerettet.[23]) Um so eher konnte Heraklides Pontikus wagen, seine eigenen dramatischen Versuche unter Thespis' Namen zu veröffentlichen.[24])

Der Weise des Thespis folgten zunächst seine Schüler, wie Chörilus.

20) Aristoph. Wesp. 1479, wo *ἠγωνίζετο* wörtlich zu verstehen ist.

21) Suidas verzeichnet vier Dramen: *Ἆθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἠίθεοι, Πενθεύς.*

22) Dioskorides Anth. P. VII 411 = 17 I 248 Jac.: *Θέσπιδος εὕρεμα τοῦτο· τὰ δ' ἀγροιῶτιν ἀν' ὕλαν παίγνια καὶ κώμους τούσδε τελειοτέρους Αἰσχύλος ἐξύψωσε.* Vgl. auch VII 410 = 16 I 248 Jac.

23) Man kannte wohl nur die Titel der Stücke, die Thespis seit Ol. 61 aufgeführt hatte; denn vor dem Agon wird man schwerlich an didaskalische Aufzeichnungen gedacht haben. Die wenigen Verse, welche die Grammatiker aus Thespis beibringen, darf man nicht deshalb verdächtigen, weil sie bereits das Mafs des Trimeters haben.

24) So berichtet Aristoxenus, sein Zeitgenosse, bei Diog. Laert. V 92. Einem solchen gefälschten Drama gehören die anapästischen Verse an, welche Clemens Alexandrinus Str. V 570 aus Thespis beibringt.

Chörilus aus Athen, der zum ersten Male Ol. 64 sich am tragischen Agon betheiligte.[25]) Ol. 70 trat er zugleich mit Aeschylus und Pratinas auf, Ol. 74 mit Phrynichus[26]); ja, er scheint sogar noch das Auftreten des Sophokles Ol. 77, 1 erlebt und mit ihm um den Preis gekämpft zu haben, so dafs er mehr als fünfzig Jahre für die Bühne thätig war. In diesem langen Zeitraume hat die Tragödie mehrfachen Wandel erfahren. Auch Chörilus mufste davon berührt werden. Zunächst brachte Pratinas das alte Satyrspiel wieder zu Ehren und wies ihm neben der Tragödie eine selbständige Stellung an. Chörilus schlofs sich offenbar der Neuerung seines Kunstgenossen sofort an und mufs auch mit seinen Satyrdramen bei den Zeitgenossen reichen Beifall eingeerntet haben.[27]) Chörilus war ein fruchtbarer Dichter; allein die Ueberlieferung, welche ihm 160 Stücke beilegt, verdient keinen Glauben.[28]) Auch seine Arbeiten, die den Anforderungen einer vorgeschrittenen Zeit nicht mehr recht genügten, geriethen bald in Vergessenheit.[29])

Die neue Form der tragischen Chöre, welche Thespis und seine

25) Suidas unter *Χοιρίλος* II 2, 1691. Damals war Thespis wohl noch am Leben.

26) Ol. 70, s. Suidas *Πρατίνας* II 2, 401. In Ol. 74 erwähnen den Chörilus wenigstens Cyrillus adv. Iulian. I p. 13 B ed. Paris 1638 und die Chronographen; mit Sophokles verbindet ihn die Biographie des Sophokles: *συνηγωνίσατο δ' Αἰσχύλῳ καὶ Εὐριπίδῃ καὶ Χοιρίλῳ καὶ Ἀριστίᾳ*, dagegen die Bemerkung des Suidas *Σοφοκλῆς* II 2, 838 ... *πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος* ist nicht wörtlich zu verstehen.

27) Darauf zielt der Vers eines unbekannten Komikers: *ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις* (Photius 3, 32).

28) Tragödien wurden damals nur an den grofsen Dionysien aufgeführt. Die Tetralogie war noch unbekannt; jeder Dichter gab nur ein Stück, später zwei (eine Tragödie nebst Satyrspiel). Es ist wohl 62 (*ἑξήκοντα καὶ β'*) zu lesen, die sich passend auf einen Zeitraum von 50 Jahren vertheilen; auch erscheint dann die Zahl von dreizehn Siegen angemessen.

29) Genannt wird nur die *Ἀλόπη* (Pausan. I 14, 2), offenbar eine der späteren Arbeiten, da sich schon im Titel der Einflufs des Phrynichus zeigt. Die geringen Stilproben, die uns erhalten sind, wie wenn er die Steine Gebeine der Erde (*ὀστᾶ γῆς*) oder die Flüsse Adern der Erde (*φλέβες γῆς*) nannte, verrathen Vorliebe für bildlichen Ausdruck und jene unbewufste Poesie, wie sie der volksmäfsigen Sprache eigen ist. Wenn der Komiker Alexis (Athen. IV 164 C) die literarischen Schätze einer Bibliothek aufzählt und auch den Chörilus nennt, ist sicherlich nicht an den Tragiker, der damals längst verschollen war, sondern an den jüngeren Epiker dieses Namens zu denken (s. Bd. II S. 481 A. 18); und die *ἀπορήματα Χοιρίλου* von Aristoteles fr. p. 1468 B gehen wohl gleichfalls auf den Epiker.

Schüler eingeführt hatten, erfreute sich günstiger Aufnahme, aber man fand doch, dafs die Beziehung auf den eigentlichen Anlafs allzu sehr zurücktrat. Indem Thespis bemüht war, die neue dramatische Dichtung in jeder Weise würdig auszustatten, indem er in der Auswahl wie der Behandlung der Mythen das Niedrige und Possenhafte möglichst fernzuhalten suchte, erregte dies Anstofs und schien zu der hergebrachten Weise der Dionysischen Festlust nicht recht zu passen.[30]) Die Macht der Gewohnheit war zu grofs; man mochte nicht gänzlich auf das satyrhafte, burleske Element Verzicht leisten.

Diesem Verlangen kam Pratinas entgegen. Pratinas aus Pratinas. Phlius mag als lyrischer Dichter zuerst in seiner Heimath und in anderen Städten des Peloponnes aufgetreten sein; später wählte er Athen zu seinem bleibenden Aufenthalte. Ol. 70 tritt er zusammen mit Aeschylus und Chörilus auf. Da Ol. 78, 1 sein Sohn ein Satyrspiel aus des Vaters Nachlasse zur Aufführung bringt, wird er nicht lange vorher gestorben sein.[31]) Der Beginn seines Wirkens in Athen fällt sicherlich geraume Zeit vor Ol. 70. In Phlius, wo der Dionysusdienst eine hervorragende Stelle einnahm, war wohl das Chorspiel der Satyrn gerade so wie in dem benachbarten Sikyon eine seit Alters beliebte Volkslustbarkeit. Pratinas wird schon in seiner Heimath als Chormeister sich in dieser Gattung versucht haben, und als ihm in Athen gestattet ward, ein solches Maskenspiel aufzuführen, fand die ursprüngliche, kräftige Weise des dorischen Chordichters, das groteske Wesen und der bäuerische Ton der Satyrn Anklang.[32]) Pratinas kam eben nur einem längst gehegten Wunsche

30) Dieser Vorwurf ist in dem bekannten Spruchverse *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* ausgesprochen, der eben gegen Thespis und seine Schule gerichtet war, wie Chamäleon berichtet, s. Photius s. v. (Suidas II 1, 1202): *τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγῳδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ θεοῦ μνημονεύοντες. ὅθεν καὶ ἐπεφάνησαν· καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.* Andere brachten die Entstehung des Spruches mit Epigenes in Verbindung; allein in Sikyon erregte diese Neuerung im Volke gewifs keinen Anstofs. (S. S. 254 A. 8.) Der Vers wird Attika angehören und mag aus einer gleichzeitigen Komödie stammen. Minder passend bezieht Plutarch Qu. Symp. I 1, 5 den Vers auf Phrynichus und Aeschylus.

31) Pratinas hat also die Einführung der Tetralogie noch erlebt; ob er selbst sich der Neuerung anschlofs, ist unbekannt.

32) Dioskorides Anth. VII 37 = 28 I 252 Jac. rühmt von Sophokles, er habe

entgegen. Aber auf das ernste heroische Drama mochten die Athener nicht verzichten. Um jedem Anspruche zu genügen, traf man die Einrichtung, dafs jeder Dichter fortan eine Tragödie und ein Satyrspiel aufführen sollte.[33]) So vollzog sich die strenge Scheidung des tragischen und des satyrhaften Elementes. Die Tragödie ward nicht verdrängt oder beeinträchtigt, sondern konnte erst von jetzt an ihr höheres Ziel unbeirrt verfolgen. Aber auch das althergebrachte Satyrspiel kam wieder zu Ehren. Eben in dieser Gattung bewährte Pratinas seine Meisterschaft. Er verstand vortrefflich den bizarren, scherzhaften Ton zu treffen, der diesem volksmäfsigen Schauspiele eigen war. Aber er hat auch daneben Tragödien gedichtet, in denen ausdrucksvolle Tanzweisen nicht fehlten.[34]) Sonst wissen wir über seine dramatischen Arbeiten nichts Näheres; denn bei der Fülle der Productionen fand auch Pratinas, da selbst auf seinem eigensten Gebiete, dem Satyrdrama, vollkommen ebenbürtige Mitbewerber auftraten, später keine Beachtung mehr.[35])

den Satyr *τὸν ἐκ Φλιοῦντος ἔτι τρίβολον πατέοντα πρίνινον ἐς χρύσεον σχῆμα μεθηρμόσατο*, und VII 707 = 29 I 252 Jac. von Sositheus: *ἐκισσοφόρησε γὰρ ὡνὴρ ἄξια Φλιασίων ναὶ μὰ χοροὺς Σατύρων*; dann wird besonders hervorgehoben, wie dieser jüngere Dichter wieder zu der Weise des alten Satyrdramas (*καὶ πάλιν εἰσώρμησα τὸν ἄρσενα Δωρίδι Μούσῃ ῥυθμὸν κτλ.*) zurückgekehrt sei. (S. S. 242 A. 150, S. 243 A. 156.)

33) Dieser Vergleich konnte natürlich nur im vollen Einverständnisse mit den damals in Athen thätigen Dichtern zu Stande kommen; und wir wissen ja, dafs Chörilus erfolgreich im Satyrspiel mit Pratinas wetteiferte. Aber dem Pratinas kommt das Verdienst dieser Neuerung zu, daher Suidas II 2, 401 von ihm sagt: *καὶ ἔγραψε πρῶτος Σατύρους.* Die neue Einrichtung, wodurch die Zahl der Stücke verdoppelt ward, bezeugt Zenobius V 40: *διὸ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ* (wenn nicht *προσεισάγειν* richtiger ist). (S. S. 236 A. 125.)

34) Athen. I 22 A. Suidas legt ihm 50 Dramen, darunter 32 (eine Hdschr. 30) Satyrstücke bei; man hat die Zahl 32 in 12 verändern wollen, indem man irriger Weise die Form der Tetralogie voraussetzte. Pratinas wird anfangs nur Satyrdramen gedichtet haben, dann immer eine Tragödie mit einem heiteren Nachspiele; so erscheint das Verhältnifs der Zahlen ganz angemessen. Nach Suidas hat Pratinas nur einmal den Sieg erlangt. Dies klingt bei einem so namhaften Dichter und der mäfsigen Zahl begabter Mitbewerber sehr unwahrscheinlich; es wird *ια'* zu lesen sein.

35) Wenn das längere Bruchstück bei Schol. Soph. Oed. Kol. 1375, wo der Fluch des Oedipus in parodischer Weise behandelt wird, dem Pratinas gehörte, könnten wir einigermafsen eine Vorstellung von seiner Art gewinnen. Aber Versbau und Sprache scheinen auf eine jüngere Zeit hinzuführen; vielleicht sind

Dagegen seinen lyrischen Poesien that die grofse Zahl berühmter Namen, welche diese Blüthezeit der Lyrik hervorbrachte, keinen Eintrag, und diese Auszeichnung war eine wohlverdiente, wenn schon vorzugsweise Gelehrte, welche die historische Entwicklung der Musik und Dichtkunst verfolgten, diese Poesien beachteten. Denn Pratinas war mit der Geschichte seiner Kunst wohl vertraut. Er hielt an dem strengen Stil der älteren Zeit fest; die Neuerungen, welche durch Lasus in der Musik aufkamen, waren ihm verhafst. So hatte er geeigneten Anlafs, in seiner männlichen freien Weise seine Ansichten über die Aufgaben der Kunst auszusprechen und dabei auch der alten Meister, an denen er mit liebevoller Pietät hing, zu gedenken. Der noch erhaltene Eingang eines Tanzliedes veranschaulicht am Besten die Art des reichbegabten Dichters.[36]) Ein Hauch Dionysischer Begeisterung durchweht diese Verse; die reiche Mannigfaltigkeit der metrischen Formen und die klangvolle, glänzende Sprache harmoniren aufs Schönste. Hier macht eben Pratinas seinem Unmuthe Luft und beklagt, dafs die Musik sich nicht mehr wie früher dem Dichterworte unterordne, dafs die rauschenden Töne der Flöte eine Herrschaft ausüben, die ihnen nicht gebühre.[37])

Ein Zeitgenosse des Pratinas war Phrynichus, der Sohn des Polyphradmon aus Athen[38]), unter den Vorgängern des Aeschylus unstreitig der bedeutendste. Ol. 67 gewann er seinen ersten Sieg.[39]) Sein historisches Drama, die Eroberung Milets durch die Phrynichus.

die Verse einem Dichter der mittleren Komödie, wie Antiphanes, zuzuweisen. Auf keinen Fall können sie von Timon aus Phlius herrühren; denn ein Lesedrama aus alexandrinischer Zeit konnte hier nicht erwähnt werden.

36) Man würde das Gedicht für einen Dithyrambus halten, wenn es nicht von Athenäus XIV 617 C ausdrücklich als Hyporchem bezeichnet würde. Ob es für Athen bestimmt war, ist ungewifs. Ein Hyporchem (nicht, wie man vermuthet hat, ein dramatisches Gedicht) waren wohl auch die *Δύμαιναι ἢ Καρυάτιδες* (Athen. IX 392 F), wahrscheinlich für eine peloponnesische Stadt gedichtet.

37) Dafs diese Polemik hauptsächlich gegen Lasus und die, welche sich dieser Richtung anschlossen, gerichtet ist, sieht man aus Plut. de mus. c. 29.

38) Irrthümlich unterscheidet Suidas II 2, 1555. 1556 (Eudocia) zwei Tragiker dieses Namens. Dafs der Vater Polyphradmon hiefs, wird dadurch bestätigt, dafs der Sohn des Phrynichus den gleichen Namen führte, vgl. auch Pausan. X 31, 4. Der Tragiker Phrynichus wird nicht selten mit anderen gleichen Namens (ein Balletttänzer, ein komischer Dichter, ein athenischer Feldherr, sämmtlich jünger und der Zeit des peloponnesischen Krieges angehörend) verwechselt.

39) Vielleicht trat er damals überhaupt zum ersten Male auf. Dafs ihn Suidas einen Schüler des Thespis nennt, ist damit wohl vereinbar.

Perser, mufs unter dem frischen Eindrucke dieser Ereignisse Ol. 71, 3 geschrieben sein. Ol. 74 mag er mit Chörilus um den Preis gerungen haben.[40]) Ol. 75, 4 gewann er wieder den Preis[41]), wahrscheinlich mit den Phönissen. Er starb, wie es scheint, in Sicilien, wohin er wohl in Folge einer Einladung des Hiero sich begeben hatte.[42]) Phrynichus geht immer mehr darauf aus, der Tragödie einen würdigen Inhalt zu geben; die Trennung der Tragödie vom Satyrdrama, die sich eben damals vollzog, war diesen Bestrebungen günstig. Phrynichus begnügt sich nicht, die altbekannten und liebgewonnenen Stoffe, welche die epischen und lyrischen Dichter schon oft behandelt hatten, in der neuen Form, die sie erst recht wirksam machte, vorzuführen[43]), sondern er betritt eine ganz neue Bahn, indem er Ereignisse der unmittelbarsten Gegenwart, wie den Fall Milets, auf die Bühne brachte. Es war ein kühnes, ganz durchaus von dem Herkömmlichen abweichendes Unternehmen. Erleichtert wurde das Wagnifs dadurch, dafs eben der dramatischen Handlung nur mäfsiger Raum vergönnt war und das Lyrische vorwaltete. Mit seinen reichen künstlerischen Mitteln konnte der Tragiker hier um so mächtiger auf das Gefühl einwirken, je näher das traurige Schicksal der stammverwandten Milesier das attische Publikum anging, und der Erfolg entsprach vollkommen den Intentionen des Dichters; keiner blieb ungerührt. Aber nicht deshalb wurde Phrynichus mit einer

40) Wenigstens verzeichnet ihn Cyrillus adv. Iulian. I p. 13B ed. Paris 1638 unter dieser Olympiade mit Chörilus (s. S. 260 A. 26).

41) Themistokles war damals sein Choreg, Plut. Themist. c. 5.

42) Dies geht aus der lückenhaften Stelle *περὶ κωμῳδίας* III 10 hervor: *Φρύνιχος ... φράδμονος ἔθανεν ἐν Σικελίᾳ*, wo offenbar neben dem Komiker auch der Tragiker und sein Tod erwähnt war; der Epitomator zog dies unverständig zusammen. Hiero starb Ol. 78, 2; Phrynichus war wohl schon Ol. 78, 1 todt, als sein Sohn Polyphradmon neben Aeschylus auftrat. Nach Aelian V. H. III 8 ward Phrynichus von den Athenern zum Feldherrn erwählt wegen des Beifalls, den die kriegerischen Gesänge fanden, die er in einer Tragödie für einen Pyrrhichistenchor gedichtet hatte. Dafür liefse sich der analoge Fall aus dem Leben des Sophokles anführen; nur ist Aelian ein gar unzuverlässiger Gewährsmann. Möglicher Weise liegt eine Verwechslung mit dem athenischen Strategen Phrynichus zu Grunde, vgl. Schol. Aristoph. Ran. 685, wo *τινὲς δὲ τοῦτον κωμικὸν ποιητὴν λέγουσιν* in *τραγικὸν* zu verbessern ist.

43) Plutarch Qu. Symp. I 1, 5 stellt den Phrynichus hinsichtlich dieser Bestrebungen auf gleiche Stufe mit Aeschylus: *Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων.*

Geldbufse belegt und die Wiederaufführung seines Stückes untersagt[44]); denn er hatte ja nur der höchsten Aufgabe des Dichters genügt, sondern aus politischen Gründen, hatten doch die Athener theilnahmslos die Ionier in dem Kampfe gegen die Perser ihrem Schicksale überlassen, und das Gewissen manches hochgestellten und einflufsreichen Mannes mochte durch die Erinnerung an seine Verschuldung sehr unangenehm berührt werden. Jene Kränkung hielt jedoch den Phrynichus nicht ab, später den Versuch zu erneuern, und die poetische Verherrlichung des Sieges der Hellenen über die Perser in den Phönissen, gewissermafsen das Gegenbild der früheren Tragödie, war eine so dankbare Aufgabe, wie sie die Gunst des Augenblickes nicht häufig dem Dichter gewährt. Auch hatte Phrynichus hier keinen Anstofs zu befürchten.

An dem jungen Aeschylus, mit dem der anerkannte Meister noch längere Zeit einträchtig zusammenwirkte[45]), fand er einen gleichgesinnten Bundesgenossen; war doch genügender Raum für zwei Dichter vorhanden, die sich nicht sowohl ausschlossen, sondern ergänzten. Phrynichus war eine sinnige, mehr weibliche Natur, daher er auch zuerst Frauenrollen einführt.[46]) Das grossartige, männliche Pathos, die Gedankentiefe des Aeschylus hat er nicht erreicht,

44) Herodot VI 21: *ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἅλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον, καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίῃσι δράχμῃσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.* Strabo XIV 7 p. 635 berichtet dasselbe nach Kallisthenes. Ammian. Marc. XXVIII 1, 4 berichtet, anfangs habe das Publikum den Dichter wohlgefällig angehört, dann aber laut seinen Unwillen geäufsert: *arbitrati non consolandi gratia, sed probrose monendi, quae pertulerat amabilis civitas, nullis auctorum adminiculis fulta, hos quoque dolores scenicis adnumerasse fabulis insolenter.* Und auch der Schol. Aristoph. Wesp. 1490 läfst den Dichter mit seinem Stücke durchfallen. Diese Tragödie ist wohl frühzeitig verschollen; nicht einmal der Titel steht fest. Als *Μιλήτου ἅλωσις* wird das Stück von Plutarch praec. reip. ger. 17, 9 und anderen, die den Herodot ausschreiben, benannt. Man würde aber eher *Μιλήτου πέρσις* erwarten, vielleicht aber hiefs es *Πέρσαι*; unter diesem Namen führt Suidas ein Stück des Phrynichus auf.

45) Würdig und voll Anerkennung spricht sich Aeschylus über sein Verhältnifs zu Phrynichus bei Aristophanes Frösche 1299 aus, während Euripides ebendaselbst 910 auf seine Weise als einen überwundenen Standpunkt geringschätzig herabsieht.

46) Suidas II 1, 1555: *πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ.* Die Titel seiner Dramen *Ἄλκηστις, Ἀνδρομέδα, Ἠριγόνη, Πλευρώνιαι, Δαναΐδες, Φοίνισσαι* bestätigen dies.

aber die wechselvollen Geschicke des Menschenlebens in ergreifenden Bildern vorzuführen und theilnehmende Empfindungen wachzurufen verstand Phrynichus wie kein anderer. Welche Macht er über die Gemüther ausübte, wie er die Zuhörer bis zu Thränen rührte, beweist der Erfolg seines ersten historischen Dramas. Daher tritt auch die Handlung bei ihm noch mehr als bei Aeschylus zurück; dem Chor fällt die Hauptthätigkeit zu. Dafs übrigens Phrynichus die Bedeutung des dramatischen Elementes wohl erkannte, sieht man aus der bevorzugten Stelle, welche er dem iambischen Trimeter zuwies.[47]) Aber seine Stärke liegt in den lyrischen Gesängen, welche durch vollendete Kunst ausgezeichnet waren.[48]) In dieser Beziehung steht er dem Aeschylus durchaus ebenbürtig zur Seite, wenn auch seine Weise von der des jüngeren Tragikers wesentlich verschieden war.[49]) Innigkeit und eine gewisse milde Anmuth, die keiner der Späteren wieder erreicht, war den melodischen, klangvollen Liedern des Phrynichus eigen, daher diese lieblichen, wohllautenden Weisen sich lange Zeit in frischer Erinnerung behaupteten.[50]) Unterstützt wurde die Würde der Chorgesänge durch lebhafte charakteristische Tanzweisen; denn auch hier bewährte der Dichter seine Meisterschaft, wie er selbst nicht ohne Befriedigung hervorhebt.[51]) Als Aeschylus die neue tetralogische Form einführte, schlofs

47) Suidas sagt zwar: *καὶ εὑρετὴς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο.* Dies ist entschieden unrichtig; denn der trochäische Tetrameter war ja gerade in der alten Tragödie vor Phrynichus das vorherrschende Versmafs; es ist *τριμέτρου* zu lesen. Eingeführt hat diesen Vers in die Tragödie schon Thespis; er wird ihn namentlich in den Prologen gebraucht haben, aber erst durch Phrynichus gelangt der Trimeter zur Herrschaft.

48) Aristot. Probl. 19, 31 p. 920 A 11: *Διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη τῶν μέτρων ἐν ταῖς τραγῳδίαις;* (die Stelle ist unvollständig überliefert).

49) Aeschylus deutet selbst darauf hin Aristoph. Frösche 1299. So gebraucht Phrynichus in der Parodos der Phönissen die enkomiologische Versart, die Aeschylus nur im Prometheus anwendet.

50) Aristophanes' Komödien bieten dafür geeignete Belege dar.

51) S. das Distichon des Phrynichus bei Plut. Quaest. Symp. VIII 9, 3, 10, wohl aus der Grabschrift, die der Dichter für sich selbst entworfen hatte. Daher Schol. Aristoph. Frösche 688: *κινουμένους τοὺς χοροὺς εἰσῆγε καὶ παλαίοντας*; letzteres geht wohl speciell auf das Drama *Ἀνταῖος.* Aelian V. H. III 8 spricht sogar von einem Pyrrhichistenchor in einer Tragödie. So lag auch die Verwechselung mit dem jüngeren Ballettänzer gleichen Namens sehr nahe.

sich auch Phrynichus ihm an.[52]) Der scherzhafte Ton des Satyrdramas sagte wohl dem Phrynichus weniger zu; in dieser Gattung blieb er hinter Pratinas und Aeschylus zurück.[53]) Ueberhaupt fanden die Arbeiten des Phrynichus bei den Späteren nur geringe Beachtung.[54]) Wie Pratinas, so war auch Phrynichus als melischer Dichter thätig.[55])

Polyphradmon.

Phrynichus und Pratinas hinterliefsen Erben ihrer Kunst. Polyphradmon, des Phrynichus, und Aristias, des Pratinas Sohn, treffen wir Ol. 78, 1 im tragischen Wettkampfe neben Aeschylus[56]); beide folgten wohl den Fufstapfen ihrer Väter. Von dem ersteren wissen wir nur, dafs er eine Tetralogie, die Lykurgie, zur Aufführung brachte. Aeschylus hat ebenfalls eine Lykurgie gedichtet. Für einen jungen Dichter, der seine Kräfte wohl noch nicht ausreichend erprobt hatte, wäre es ein gefahrvolles Wagnifs gewesen, sich mit dem grofsartigen Dichtergeist des Aeschylus auf demselben Gebiete zu begegnen; wahrscheinlich hat Aeschylus erst später diesen Stoff von neuem bearbeitet.[57])

Aristias.

Etwas genauer sind wir über Aristias unterrichtet. Obwohl wie sein Vater für die attische Bühne thätig, mufs er doch seiner Heimath sich nicht gänzlich entfremdet haben; wenigstens zeigte man noch später auf dem Marktplatze zu Phlius sein Grab-

52) Denn dafs dieser Fortschritt dem Phrynichus verdankt wurde, ist eine völlig grundlose Hypothese der neuesten Zeit.

53) Auf tetralogische Form weisen die Titel *Αἰγύπτιοι* und *Δαναΐδες* hin, die offenbar zusammengehören; sonst aber ist es mifslich, aus den wenigen uns überlieferten Titeln Combinationen über tetralogische Composition aufzustellen. Der *Ἀνταῖος* war wohl ein Satyrstück.

54) Suidas macht nur neun (elf) Dramen des Phrynichus namhaft, der offenbar weit mehr geschrieben hatte. Ob das Schicksal des Troilus in einer Tragödie oder in einem lyrischen Gedichte vorkam, ist unsicher.

55) Erwähnt wird ein Hymnus auf Athene, ein Päan; ebenso hat Phrynichus nach Suidas II 2, 1556 Gesänge für Chöre der Pyrrhichisten verfafst, die jedoch Aelian V. H. III 8 einer Tragödie zuweist.

56) Die Didaskalie der Sieben des Aeschylus: (*Αἰσχύλος*) *ἐνίκα* ..., *δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου πατρός* (hier ist offenbar der Name der dritten Tragödie ausgefallen), *τρίτος Πολυφράδμων Λυκουργείᾳ τετραλογίᾳ*.

57) Freilich könnte man vermuthen, dafs hier eben die Lykurgie des Aeschylus zu verstehen sei und dafs Polyphradmon für den Verfasser nur die Einübung des Chores unternahm. Da Aeschylus mit einer Tetralogie den ersten Preis erhalten hatte, konnte er sich wohl für die zweite die dritte Stelle gefallen lassen.

mahl.[58]) Aristias war besonders in Satyrdramen glücklich; seine Leistungen in dieser Gattung wurden denen seines Vaters und des Aeschylus zur Seite gestellt.[59])

Die tragischen Chöre, welche zu Korinth die Dithyramben des Arion vortrugen, zeigen die ersten Anfänge des dramatischen Elementes. Indem der Sikyonier Epigenes zur heroischen Sage übergeht, ward durch die Einführung des profanen Elementes das Schauspiel nicht sowohl verweltlicht, sondern gewann einen ernsten Charakter. Indem die Thaten und erschütternden Schicksale der idealen Gestalten aus der alten Sagenwelt dargestellt wurden, geht ein schmerzlich-wehmüthiger Ton hindurch. Trauergesänge, welche an die volksmäfsige Weise der Todtenklage erinnern, sind ein charakteristisches Merkmal der alten Tragödie, wie dies noch die Dramen des Aeschylus bezeugen.[60]) Dem Vorgange des Epigenes schlofs sich Thespis in Athen an um Ol. 54. Aber erst Ol. 61 mit der Einsetzung eines Wettkampfes für tragische Chöre durch Pisistratus beginnt die Geschichte der dramatischen Poesie[61]), und die Tragödie selbst gewinnt eine festere Form.[62]) Man wählt mit Vorliebe bedeutende, würdige

58) Pausan. II 13, 6.

59) Pausan. II 13, 6. Auch die noch erhaltenen Titel und Bruchstücke des Aristias deuten vorherrschend auf Satyrdramen hin.

60) Gewisse religiöse Culte boten Analogien dar, wie die Trauergesänge für Leukothea. Merkwürdig ist besonders, dafs in alter Zeit die Megarenser, entsprechend dem abhängigen Verhältnisse ihres Gemeinwesens von Korinth, jedem Verstorbenen aus dem Geschlechte der Bacchiaden betrauern mufsten. Der Ursprung der Sitte wird darauf zurückgeführt, dafs ein korinthischer Fürst aus jenem stolzen Geschlechte mit einer megarischen Frau sich vermählt hatte; nach ihrem Tode sandten die Megarer einen Chor von fünfzig Jünglingen und Jungfrauen nach Korinth, um die Königin zu betrauern, und dies ward alljährlich wiederholt, s. Bekker An. I 281 und die Parömiographen II 188 unter *Μεγαρέων δάκρυα*, obwohl dieses Sprüchwort auch auf andere Weise erklärt ward.

61) Bis auf Ol. 61 gingen wohl auch die urkundlichen Aufzeichnungen, die sogenannten Didaskalien, zurück.

62) Die Anfänge der Tragödie schildert in kurzen, aber klaren Umrissen Aristoteles Poet. c. 4, 12 ff. p. 1449 A 9 ff. Der Philosoph hat dabei nicht blofs den verhältnifsmäfsig kurzen Zeitraum der attischen Tragödie von Thespis bis auf Aeschylus im Auge, sondern auch was darüber hinausliegt; daher führt er den Ursprung auf Improvisationen (*αὐτοσχεδιαστικὴ ἀρχή*), auf die Vorsänger des Dithyrambus, zurück, hebt hervor, dafs die Tragödie sich allmählich entwickelt (*κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων κτλ.*) und vielfachen Wandel erfahren (*πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἐπαύσατο*).

Stoffe, und damit stellt sich auch ein feierlicher, pathetischer Stil ein, wennschon es geraume Zeit dauerte, ehe man der altherkömmlichen Weise sich völlig entledigte.[63]) Eingedenk der ursprünglichen Bestimmung sang der Chor, wenn er die Orchestra betrat, zuerst einen Hymnus auf Dionysus.[64]) Diese Sitte kam wohl erst ab, nachdem der Dithyrambus neben der Tragödie wieder eine selbständige Stellung gewann; aber selbst bei den jüngeren Dichtern hat sich noch die Erinnerung an jenen Brauch erhalten.[65])

Indem das neue Maskenspiel immer mehr einen ernsten Charakter annahm, drohte das alte Satyrdrama, welches bereits seinen Namen an die neue Gattung abgetreten hatte, gänzlich zu verschwinden. Da trat Pratinas in Athen auf, bewirkte die Sonderung der Tragödie und des Satyrspiels und wies jedem seine gebührende Stelle an. So gewann das Schauspiel eine bedeutende Erweiterung, indem jeder der drei concurrirenden Dichter zwei Stücke zur Aufführung brachte.

Aber auch der Dithyrambus, aus dem die Tragödie hervorgegangen war, verstummt nicht, sondern nimmt einen neuen Aufschwung und entwickelt sich durch Lasus, Melanippides, Simonides und später Pindar immer selbständiger. In Athen mochte zwar zunächst der Dithyrambus in den Hintergrund treten; aber wenn eine wohlbeglaubigte Ueberlieferung die Einsetzung eines Agons für Männerchöre Ol. 68, 1 berichtet[66]), so wird man eben damals an den

63) Aristoteles Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 19: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη.* Das *ὀψέ* beweist zur Genüge, dafs Aristoteles die ersten Anfänge auf Arion und Epigenes, nicht auf Thespis zurückführt, und das satyrhafte Element wird ausdrücklich als das ursprüngliche anerkannt.

64) Aristoteles bei Themistius or. 26 p. 382, 17 Dind.: *τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς*, dann werden die Neuerungen des Thespis geschildert (s. S. 258 A. 17). Euanthius p. 3, 2 Reifferscheid Ind. Vrat. W. S. 1874/75: *incensis iam altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragoedia dicebatur*, und nachher von der Komödie p. 4, 13: *simplex carmen ... fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.*

65) So stimmt der Chor in der Antigone des Sophokles unmittelbar vor der Katastrophe 1115 einen Hymnus auf Dionysus an; und auch sonst bricht die Erinnerung an die Bacchische Festlust durch, wie Antig. 153. Trachin. 220.

66) Die parische Chronik Ep. 46: *ἀφ᾽ οὗ χοροὶ πρῶτον ἠγωνίσαντο ἀνδρῶν, ὃν διδάξας Ὑπό(δι)κος ὁ Χαλκιδε(ὺς) ἐνίκ(ησεν).* Das *πρῶτον* geht nur auf Athen, und auch hier waren Männerchöre nicht unbekannt; daraus war ja eben

grofsen Dionysien neben dem dramatischen Wettkampfe auch Preise für kyklische Chöre gestiftet haben. Gleichzeitig vollzog sich eben jene Trennung des Satyrdramas von der Tragödie.

Das Lyrische ist auch jetzt noch in der Tragödie die Hauptsache, und die ausdrucksvolle Mimik der orchestischen Bewegungen hatte eine ganz andere Bedeutung als später. Die Reden des Chormeisters, welche die langen Chorlieder unterbrachen, enthielten meist einen Bericht und dergleichen. Es verflofs geraume Zeit, ehe das Drama sich von der erzählenden Form loslöste. So ward auch Zeit und Ort mit der im Epos herkömmlichen Freiheit behandelt.[67]) Zum Dialog fanden sich nur Ansätze. Erst bei Phrynichus mag das Wechselgespräch gröfseren Raum beansprucht haben; damit hängt zusammen, dafs der iambische Trimeter den trochäischen Tetrameter, das bisher übliche Versmafs, immer mehr zurückdrängt.[68]) Die Darstellung einer eigentlichen Handlung, die Entwicklung der Charaktere war noch unvollkommen. Die Personen äufsern ihre Ansichten schon fertig. Indes, wenngleich das dramatische Element noch wenig entwickelt war[69]), darf man doch die Gewalt, welche die

das Drama hervorgegangen. Knabenchöre bestanden seit alter Zeit (s. Bd. II S. 135 A. 98, S. 500 A. 9), und für diese mögen Lasus und Simonides (s. Bd. II S. 359. 377) vor Ol. 68 Chorlieder gedichtet haben. Die Notiz der Chronik geht sicherlich auf die Dionysien, nicht auf die Panathenäen (s. Bd. II S. 500 A. 9, doch vgl. S. 377 A. 152); denn bei diesem Feste würde man gewifs die grofse Feier im dritten Jahre der Ol. gewählt haben. Der Dichter Hypodikus ist gänzlich unbekannt, wohl aber kennen wir aus dieser Zeit den Tynnichus ebenfalls aus Chalkis.

67) Aristot. Poet. c. 5, 4 p. 1449 B 13: *ἡ δὲ ἐποποιΐα ἀόριστος τῷ χρόνῳ ... καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι.* Erinnert doch selbst Aeschylus noch manchmal an diese ältere Weise.

68) Aristot. Poet. c. 4, 14 p. 1449 A 21: *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν*, vgl. auch Rhet. III 1 p. 1404 A 30, wo er andeutet, dafs dieser Uebergang (*ὥσπερ (οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες) καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν, διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων*) auch auf die sprachliche Darstellung von Einflufs war, die mehr und mehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens sich annähert. Bereits Thespis führte den Trimeter ein.

69) Aristoteles Poet. c. 4, 15 p. 1449 A 28 deutet an, dafs die *ἐπεισοδίων πλήθη* erst allmählich zunahmen und Bedeutung gewannen. Die Darstellung dieses Abschnittes der Poetik ist nicht gerade geschickt, aber für einen aufmerksamen Leser doch verständig; sehr unverständig hat die neueste Kritik durch Umstellungen alles in Verwirrung gebracht.

tragischen Stoffe in dieser neuen Form ausübten, nicht zu gering anschlagen.

Zweite Gruppe.

Die Blüthezeit der Tragödie

von Ol. 70, 1 bis Ol. 93, 3.

Das Wirken der drei grofsen Tragiker füllt dieses Jahrhundert aus. An sie schliefsen sich zahlreiche Dichter zweiten und dritten Ranges an; denn der neuen Kunstgattung wandte sich die regste Theilnahme zu. Dieser Zeitraum, welcher mit dem ersten Auftreten des Aeschylus beginnt, mit dem Tode des Euripides und Sophokles abschliefst, umfafst nicht nur die höhere Ausbildung und Vollendung der Tragödie, sondern auch die Anfänge des Endes. Sehr bestimmt sondern sich drei Stadien der tragischen Kunst ab.

Aeschylus' literarische Thätigkeit, die von Ol. 70, 1 bis 81, 1 reicht, stellt die ältere Weise der tragischen Poesie dar. Aber Aeschylus verharrt nicht auf der Stufe, welche seine Vorgänger inne hatten, sondern anfangs mit Phrynichus und den älteren Dichtern, dann mit dem jungen Sophokles einträchtig verbunden, wirkt er rastlos für den Fortschritt der Kunst und mufs im vollen Sinne des Wortes als der Gesetzgeber der Tragödie gelten. Aeschylus sorgt für würdige äufsere Ausstattung und führt den zweiten Schauspieler ein. Dadurch erst ward ein regelmäfsiger Dialog und die wahrhafte Darstellung einer Handlung möglich. Indem dann Sophokles den dritten Schauspieler hinzufügte, ward der selbständigen Entwicklung des dramatischen Elementes noch mehr Spielraum eröffnet. Ebenso wird dem Aeschylus die Form der Tetralogie verdankt. Diese reich gegliederte Composition gestattete eine Reihe ergreifender Ereignisse, ein umfassendes Bild des Lebens mit seinem jähen Wechsel von Glück und Leid in wirksamster Weise vorzuführen. Mit dieser Erweiterung der Tragödie zum Dramencyklus war zugleich eine neue Organisation des tragischen Chores verbunden. Während bisher Chorlieder und epische Erzählungen die wesentlichsten Theile der Tragödie waren, bringt Aeschylus das Dramatische, also den Kern und das eigenste Wesen der neuen Kunstart, immer mehr zur Gel-

Erstes Stadium.

tung, jedoch ohne sofort dieses Princip mit voller Consequenz zu entwickeln. Der Chor ist für die Tragödie noch unentbehrlich; er hält die Theile der dramatischen Action zusammen. Hier legt der Dichter den ganzen Reichthum seines gewaltigen Geistes nieder und bekundet zugleich in der Behandlung der melischen Partien seine unübertroffene Meisterschaft. Mit sichtlicher Vorliebe wählt sich der Dichter Stoffe, wo die Leidenschaft in ihrer ganzen Naturkraft hervorbricht, titanische Charaktere, welche, gleichsam von einer dämonischen Gewalt fortgerissen, ihr Ziel unverrückt im Auge haben und entweder alle äufseren Hemmungen siegreich überwinden oder zu Grunde gehen. Der Grofsheit und Bedeutung des Inhalts entspricht die Form. Die kühne, erhabene, bilderreiche Sprache harmonirt mit der ergreifenden Schilderung der tiefsten und schwersten Conflikte. Aber noch wird der alterthümliche Charakter festgehalten; eine gewisse Strenge und Schlichtheit ist der Grundzug dieser Poesie.

Zweites Stadium. Die zweite Stufe, die Vollendung der Tragödie, reicht von Ol. 81, 1 bis etwa Anfang der 90. Olympiade. Der Tod des Aeschylus und das gleichzeitige Auftreten des Euripides markiren sehr bestimmt den Beginn dieses Zeitabschnittes, während das Ende sich nicht so genau abgrenzen läfst, was man nicht lediglich der unzureichenden Ueberlieferung beimessen darf, sondern ebenso sehr in der Natur der Dinge seinen Grund hat, indem der Uebergang zu dem dritten Stadium sich allmählich und fast unmerklich vollzieht.

Die Tragödie hatte bereits eine feste Gestalt gewonnen; jetzt galt es, den inneren Ausbau weiter zu fördern. Die geschlossene Form der einheitlichen Trilogie mufs der freien Composition weichen. Drei Tragödien verschiedenen Inhalts, jede eine in sich abgerundete Dichtung, empfahlen sich durch Mannigfaltigkeit der Darstellung und Concentration des dramatischen Interesses. Sophokles hat vorzugsweise dieser Form allgemeinen Eingang verschafft, obwohl schon Aeschylus sich ab und zu darin versucht hatte. Jetzt führte der Fortschritt der Kunst zur Auflösung des Dramencyklus. Aber der Zweifel ist berechtigt, ob die eigenthümlichen Vorzüge der neuen Kunstart das, was man aufgab, vollkommen ersetzten. Die Einzeltragödie wird wieder wie vor Alters Norm. Allein diese scheinbare Rückkehr zu den Anfängen ist doch etwas wesentlich Neues. Der Dichter beschränkt sich auf eine einzige Handlung; der mäfsige Umfang des Dramas gestattete nicht sich ins Weite zu verlieren.

Die Handlung wird verwickelter, die Personen zahlreicher; auf die Zeichnung der Charaktere wird der Hauptnachdruck gelegt. Um dafür Raum zu gewinnen, mufste man sich entschliefsen, die lyrischen Partien immer mehr abzukürzen. Der Dialog ist jetzt der Schwerpunkt, und die veränderte Stellung, welche Sophokles dem Chore gegeben hatte, kommt zur ausschliefslichen Geltung. Daher greift der Chor nicht mehr unmittelbar in die Handlung ein, sondern begnügt sich dieselbe mit theilnehmenden Betrachtungen zu begleiten, während der Antheil der handelnden Personen an dem lyrischen Elemente sich gleich bleibt oder auch erweitert wird. Im Aeufsern erfährt die Tragödie keine wesentliche Aenderung; nur die scenische Ausstattung ward wieder mehr vereinfacht. Das Satyrspiel, der Keim, aus welchem die Tragödie hervorgegangen ist, ward zwar nicht beseitigt, aber Euripides machte frühzeitig den Versuch, durch eine Mittelgattung, durch die Verschmelzung tragischer und komischer Elemente, das groteske Nachspiel zu ersetzen.

Dem Sophokles erkannte man unbestritten unter den Lebenden die erste Stelle zu.[1]) Aber er herrscht nicht unumschränkt. Neben ihm tritt Euripides auf, der gleich von Anfang an seinen eigenen Weg geht. Seine Stellung war zunächst schwierig, aber allmählich erwirbt sich der reichbegabte Dichter Anerkennung, und schon seit dem Beginn des peloponnesischen Krieges gilt er als 'ebenbürtiger Genosse des Sophokles[2]), obwohl aufserdem noch andere tüchtige Kräfte für die tragische Bühne thätig waren. Aber auch Aeschylus steht in hoher Achtung. Die Dramen des todten Meisters concurriren fortwährend im Wettkampfe. Dem Geiste, der laut und vernehmlich aus diesen unvergleichlichen Werken sprach, war man noch nicht entfremdet; mit aufrichtiger Liebe und Verehrung waren viele, zumal das ältere Geschlecht, ihm zugethan.

Sophokles' reifste Arbeiten gehören diesem Zeitraume an. Hatte er früher unwillkürlich dem Genius seines grofsen Lehrers gehuldigt,

1) Die Grabschrift (s. Biographie): *Κρύπτῳ τῷδε τάφῳ Σοφοκλῆ πρωτεῖα λαβόντα τῆ τραγικῆ τέχνῃ, σχῆμα τὸ σεμνότατον* (lies *τῆς τραγικῆς τέχνης*) spricht nur das allgemeine Urtheil aus.

2) An den grofsen Dionysien traten sie gewifs häufig neben einander auf. Neue Dramen des Sophokles und Euripides gehörten zum Begriff dieses hohen Festes, und nur ungern mochte man den einen oder anderen missen, vgl. Aristoph. Frieden 531 f.

so tritt jetzt seine eigenthümliche Art in klar ausgeprägten Zügen hervor. Euripides, der alle Zeit seine Selbständigkeit zu wahren weifs, zeigt doch in seinen früheren Dichtungen eine gewisse Mäfsigung und Selbstbeherrschung, die ihm später ganz fremd ist. Sophokles und Euripides sind durchaus verschiedene Naturen, die sich daher eher abstiefsen als anzogen. Sophokles verläfst jetzt das Gebiet des Phantastischen und beschränkt sich auf das Rein-Menschliche, aber er wird seinem Vorgänger nicht untreu. Wenn auch die Charaktere des Sophokles nicht das Grofsartige haben wie bei Aeschylus, so wahrt er doch die Würde der menschlichen Natur. Mitten in den Stürmen der Leidenschaften behauptet die Poesie des Sophokles eine gewisse Ruhe; bei aller Schroffheit ist doch meist eine wohlthuende Milde über das, was von der Hand dieses Dichters kommt, ausgegossen. Diese idealen Bilder des Lebens wirken erneuend und veredelnd. Sophokles giebt die Gesinnungen der Besten seiner Zeit wieder und sucht das Volk zu dieser Höhe zu erheben, während Euripides mehr zum Volke herabsteigt. Ein entschieden realistischer Zug ist überall bei diesem Dichter wahrzunehmen, der oft geradezu der alten Heroenzeit den Charakter und die Farbe der unmittelbaren Gegenwart leiht. Wenn seine Helden sich in dieser selbstbewufsten, absichtsvollen Weise aussprechen, hört man überall die Tendenzen der Zeit, des Dichters eigene Empfindungen und Reflexionen heraus. Euripides ist eine durch und durch subjektive Natur; weder das gewaltige Pathos des Aeschylus, noch die mafsvolle Kunst der Charakteristik des Sophokles ist ihm gemäfs, aber die Dialektik der Leidenschaften versteht er wie kein anderer darzustellen. Das aufserordentliche Geschick, mit dem er über alle Mittel der rednerischen Kunst gebietet, kam ihm dabei trefflich zu Statten. Aber die Mitlebenden erfreuten sich gleichmäfsig an beiden Dichtern und erkannten bereitwillig die eigenthümlichen Vorzüge eines jeden an.[3])

Nachdem die tragische Kunst ihren Höhepunkt erreicht hatte, geht es rasch abwärts. Der Wendepunkt tritt nicht erst nach dem gleichzeitigen Abscheiden der grofsen Meister ein, sondern die Ver-

3) Aristoph. Frieden 530: *Διονυσίων, αὐλῶν, τρυγῳδῶν, Σοφοκλέους μελῶν, κιχλῶν, ἐπυλλίων Εὐριπίδου* deutet an, was die grofse Masse an jedem Dichter vorzugsweise bewunderte.

änderung, welche seit diesem Ereignisse selbst einem blöden Auge nicht entgehen konnte, war schon seit Jahren vorbereitet.

Der dritte Abschnitt von Ol. 90 bis 93, 3 umfafst die letzten Arbeiten jener Dichter. Hier erkennt man deutlich, wie ungünstig der Verlauf des grofsen Krieges wirkte; die verzehrende Unruhe der Zeit, welche zwischen Extremen hin- und herschwankt und das Gleichgewicht verloren hat, spricht sich vielleicht nirgends so deutlich aus, als in den gleichzeitigen dramatischen Produktionen. Ol. 89, 3 schlossen Athen und Sparta Frieden, aber die ersehnte Ruhe trat nicht ein; da keiner es aufrichtig meinte, war an eine wirkliche Versöhnung nicht zu denken. Die feindselige Spannung fand immer neue Nahrung; man liefs nicht ab, sich nach Kräften indirekt zu befehden, aller Orten war das kecke Spiel versteckter Intrigue thätig. In Athen war die ältere Generation durch die Verheerungen der Pest und des Krieges sehr zusammengeschmolzen; ein neues, dem früheren gar unähnliches Geschlecht war inzwischen herangewachsen. Leidenschaftliche Erregung und unruhige Hast bemächtigte sich der Gemüther; man trug sich mit vermessenen, hochfliegenden Plänen. Dieser abenteuerliche Geist führte zu dem Feldzuge gegen Sicilien Ol. 91, 1. Wie man sich unüberlegt in dieses gefahrvolle Unternehmen gestürzt hatte, so war die Ausführung womöglich noch verfehlter. Seit dem Siege der Syrakusaner sind die Athener auf ihre Vertheidigung beschränkt; die Peloponnesier benutzen diese Wendung der Dinge und kündigen die Waffenruhe auf. Mit dem Einfalle des Agis in Attika und der Besetzung von Dekelea, nur wenige Meilen von Athen gelegen[4]), beginnt Ol. 91, 3 die dritte und letzte Periode des Kampfes. Die vollständige Niederlage der Athener in Sicilien im folgenden Jahre rief nicht nur den Abfall der schon längst unzufriedenen Bundesgenossen hervor, sondern facht auch in Athen den alten Parteihader wieder an. Die Oligarchen beseitigen die demokratische Verfassung. Hatte auch dieses Regiment nur kurzen Bestand, so dauert doch der Kampf der Factionen fort, und der Staat, von inneren wie äufseren Feinden gleichmäfsig bedroht, befindet sich in der schwierigsten Lage.

Dritte Stadium.

4) Nach Thukyd. VII 19 war Dekelea 120 Stadien von der Stadt entfernt; nicht viel mehr betrug die Entfernung bis zur boeotischen Grenze. Die Festungswerke der Spartaner konnte man von Athen aus sehen (*ἐπιφανὲς μέχρι τῆς τῶν Ἀθηναίων πόλεως*).

Wie zwischen den Schicksalen eines Volkes und seiner Literatur eine beständige Wechselwirkung stattfindet, so vermag die dramatische Poesie am wenigsten sich dem Einflusse der Zeit zu entziehen. Ein veränderter Geist tritt uns mehr und mehr entgegen; die Tragödie nimmt sichtlich einen entschieden leidenschaftlichen Charakter an. Die Drangsale des Krieges und des Bürgerzwistes, die Verwirrung der Gemüther stören auch den inneren Frieden und die gefafste Haltung, deren der Dichter bedarf, wenn ihm sein Werk gelingen soll. Euripides beherrscht jetzt die Bühne und bildet seine eigenthümliche Art immer entschiedener aus. Neben dem erklärten Lieblinge des athenischen Publikums tritt der alternde Sophokles mehr und mehr in den Hintergrund und vermag sich dem Einflusse, den sein Genosse nach allen Seiten hin ausübt, nicht zu entziehen. Aeschylus ist so gut wie vergessen; seine grandiose Einfachheit sagte dem verwöhnten Geschmacke dieser Zeit nicht mehr zu.[5]) Die anderen Dichter sind todt oder ziehen sich zurück. An ihre Stelle treten junge Talente, welche entschieden der neuen Richtung huldigen, wie Agathon, dessen erstes Auftreten Ol. 90, 4 fällt; aber es fehlt die nachhaltige Kraft. So fällt den bewährten Meistern, dem Euripides und demnächst Sophokles, die Verpflichtung zu, den Ausfall zu ersetzen und für die Bedürfnisse der Bühne zu sorgen. Indem man sich immer mehr an rasches Arbeiten gewöhnt, läfst man unwillkürlich von der Strenge der alten Kunst nach. Dies erkennt man nirgends so deutlich, als in der flüchtigen Behandlung der metrischen Technik, zumal in den Versen des Dialogs. Die stereotype Weise des Euripides war dem hastigen Produciren günstig. Man gewöhnte sich jeden beliebigen Stoff nach einer festen fertigen Norm zu bearbeiten. Die Masse, welche nur flüchtige Unterhaltung suchte, nahm daran keinen Anstofs, während feiner gebildete Naturen, die den Reichthum und die Formvollendung der alten Kunst zu würdigen verstanden, sich unangenehm berührt fühlten. Die stolze Unabhängigkeit, welche früher die Dichter behauptet hatten, ist dahin; willfährig fügt man sich den Wünschen des Publikums. Der glückliche Ausgang des Trauerspiels, der auf Rührung hinarbeitet, ward entschieden bevorzugt; andererseits häuft man das Gräfs-

5) Dionysus bei Aristoph. Frösche 1413: τὸν μὲν γὰρ (d. i. Aeschylus) ἡγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' (d. i. Euripides) ἥδομαι spricht nur das Urtheil der Masse aus.

liche und Frevelhafte, um die stumpfen Gemüther zu erschüttern, gefällt sich im Abenteuerlichen, um durch den Reiz der Neuheit zu wirken. Verwickelte Intriguenstücke, das getreue Abbild des damaligen Weltzustandes, wo rücksichtsloser Egoismus und berechnende Schlauheit Meister waren, übten vorzugsweise Anziehungskraft aus. Die Chorlieder, welche sich nicht selten von der tragischen Handlung vollständig ablösen, sind nur noch eine herkömmliche Beigabe, die sich das Publikum gefallen liefs, weil die Musik der neuen Schule, welche in der dithyrambischen Poesie bereits zur Herrschaft gelangt war, jetzt auch in die Tragödie eindringt.

Als Euripides und Sophokles aus dem Leben schieden, war niemand da, der sie nur einigermafsen ersetzen konnte. Zwar wandte eine Anzahl jüngerer Talente sich diesem Berufe zu, aber diesen frühreifen Dichtern fehlte es, wenn auch nicht an gutem Willen, doch an Kraft und Ausdauer.[6]) So war die attische Bühne verwaist, und schmerzlich empfand ein jeder den schweren Verlust.

I
Aeschylus.

Aeschylus' Leben.

Aeschylus, der Sohn des Euphorion, aus einer alten Eupatridenfamilie in Eleusis, macht ganz den Eindruck eines Mannes, der ebenso durch Adel der Geburt wie des Geistes ausgezeichnet war.[7]) Indem sein Geschlecht an dem uralten Sitze jener heiligen Weihen ansässig war, begreift man, wie der Sinn des Dichters frühzeitig auf das Höhere und Unvergängliche sich richtete und ein tiefes religiöses Gefühl seine gesammte Poesie beherrscht, wie denn auch Aeschylus selbst jenem geschlossenen Kreise als Mitglied angehörte.[8])

6) Aristoph. Frösche 89: *οὔκουν ἕτερ᾽ ἔστ᾽ ἐνταῦθα μειρακύλλια τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια, Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα.*

7) Die Nachrichten über die Lebensverhältnisse des Aeschylus gehen wohl grofsentheils auf die Schrift des Chamäleon *περὶ Αἰσχύλου* zurück; anderes mag Heraklides Pontikus in seiner Schrift *περὶ τριῶν τραγῳδοποιῶν* (Diog. Laert. V 88) berührt haben. Wir besitzen aufser dem betreffenden Artikel bei Suidas I 2, 65 f. eine anonyme, mehrfach durch Zusätze von ungleichem Werthe erweiterte Biographie des Dichters. Die Nachträge, soweit sie das Scenische und Poetische betreffen, sind aus der *μουσικὴ ἱστορία* (wohl des Dionysius) entlehnt; aus derselben Quelle stammen auch die werthvollen Bemerkungen über Chorlieder in den Scholien zu den Persern.

8) Daher legt Aristophanes in den Fröschen 886 dem Tragiker die Worte

Geboren Ol. 63, 4[9]), nahm Aeschylus an den Perserkriegen thätigen Antheil. In allen bedeutenden Schlachten hat er mitgekämpft; namentlich bei Marathon, wo er schwer verwundet wurde, zeichnete er sich aus.[10]) In dem zweiten Kriege wohnte er den Schlachten bei Artemisium, Salamis und Platää bei[11]), hat also als Augenzeuge später jene denkwürdigen Begebenheiten geschildert. Sein Bruder Kynegeirus[12]) nimmt unter den Helden der Perserkriege eine hervorragende

in den Mund: *Δήμητερ ἡ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα, εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων*, wo der Scholiast bemerkt: *παρόσον Ἐλευσίνιος τῶν δήμων ἦν ὁ Αἰσχύλος, ἢ ὅτι ἐν τοῖς Ἐλευσινίοις ἐτελεῖτο τὰ δράματα τοῦ Αἰσχύλου*, wo der Erklärer hätte sagen sollen: *τοῖς Ἐλευσινίοις ἐτετέλεστο ὁ Αἰσχύλος.* Zur Bestätigung dient die Anklage, die ihn gegen Ende seines Lebens traf.

9) Das Todesjahr des Aeschylus stand fest; die Angaben über sein Alter und seine Geburt sind schwankend. Aeschylus starb Ol. 81, 1, nach der parischen Chronik Ep. 59 69 Jahre alt, womit die fernere Angabe Ep. 48 stimmt, dafs Aeschylus zur Zeit der Schlacht bei Marathon (Ol. 72, 3) 35 Jahre alt war; so ergiebt sich Ol. 63, 4 als Geburtsjahr. Dies wird indirekt durch Suidas unterstützt, der dem Aeschylus, als er Ol. 70, (1) zuerst auftrat, ein Alter von 25 Jahren giebt. Wenn ihm Suidas nachher bei seinem Tode 58 Jahre zutheilt, so ist *νη'* offenbar verschrieben für *ξη'*. Der Biograph sagt: *συνεχρόνισε δὲ Πινδάρῳ γεγονὼς κατὰ τὴν μ' Ὀλυμπιάδα*; die Zahl ist unbedingt fehlerhaft: man kann an die Blüthezeit denken, die Eusebius Ol. 75, 4 (76, 2) ansetzt, allein die Vergleichung mit der Biographie Pindars (*γενομένῳ ἐπὶ ἄρχοντος Ἀβίωνος κατὰ τοὺς χρόνους Αἰσχύλου*) spricht für das Geburtsjahr; jedoch verhilft uns auch diese Parallelstelle zu keiner sicheren Verbesserung. Aufserdem wird in der Biographie zweimal, aber jedes Mal in einem Zusatz von zweiter Hand, das Alter des Dichters auf 65 (63) Jahre angegeben; dies führt auf Ol. 64, 4 oder 65, 2. Eine sichere Entscheidung ist nicht zu gewinnen. Die Stelle endlich in der Biographie des Sophokles bedarf selbst der Berichtigung.

10) Aeschylus legte auf diese seine erste Waffenthat solches Gewicht, dafs er in der Grabschrift, die er für sich selbst verfafste, wo er seines dichterischen Verdienstes mit keinem Worte gedenkt, hinzufügte: *ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος ἂν εἴποι καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος* (s. A. 30). Und nach dem glaubwürdigen Zeugnisse des Heraklides Pontikus (Eustratius zu Aristot. Eth. Nic. III 2) wirkte vorzugsweise die Erinnerung an das Verdienst des Aeschylus sowie seines Bruders Kynegeirus in der marathonischen Schlacht bei dem bekannten Rechtshandel auf die Stimmung der Richter günstig ein (*τῶν δικαστῶν ἀφέντων μάλιστα διὰ τὰ πραχθέντα αὐτῷ ἐν τῇ ἐπὶ Μαραθῶνι μάχῃ*).

11) Dafs Aeschylus bei Artemisium und bei Salamis focht, sagt Pausanias I 14, 5; dazu kommt das vollwichtige Zeugnifs eines Zeitgenossen, des Ion, (Schol. Perser 429: *Ἴων ἐν ταῖς Ἐπιδημίαις παρεῖναι Αἰσχύλον ἐν τοῖς Σαλαμινιακοῖς φησί*). Platää neben Salamis nennt die Biographie.

12) Der Name wird bald *Κυναίγειρος* bald *Κυνέγειρος* geschrieben; die

Stelle ein, indem er bei Marathon die fliehenden Feinde bis zu den Schiffen verfolgte und dort kämpfend fiel, während ein zweiter Bruder Ameinias bei Salamis den Preis der Tapferkeit erhielt.[13])

Ziemlich jung, Ol. 70, 1, wendet sich Aeschylus der tragischen Poesie zu[14]) und war von da an über vierzig Jahre für die Bühne thätig. Doch ward es ihm anfangs nicht leicht, die Gunst der Athener zu gewinnen, indem er den älteren anerkannten Dichtern gegenüber einen schweren Stand hatte, wie er auch, als er im Wettkampf mit Simonides Ol. 72, 4 eine Elegie auf die bei Marathon gefallenen Helden dichtete, den Kürzeren zog.[15]) Erst Ol. 73, 4 ward ihm im

erstere Form hat bessere handschriftliche Gewähr, aber für die Kürze der Silbe zeugt der Gebrauch der Dichter (freilich erst jüngerer wie Krinagoras).

13) Doch liegt vielleicht hier ein Irrthum vor; denn Herodot VIII 84 und 93 nennt diesen Ameinias *Παλληνεύς*, während Aeschylus und sein Geschlecht der Gemeinde Eleusis angehören. Obwohl ein solcher Wechsel der Gemeindeangehörigkeit nicht geradezu unzulässig erscheint, ist die Differenz doch auffallend; auch fügt Herodot nicht den Namen des Vaters hinzu, während er den Kynegeirus als Sohn des Euphorion bezeichnet. Befremdend ist auch das Stillschweigen des Heraklides (s. oben A. 7), der wohl der That des Kynegeirus, aber nicht des Ameinias gedenkt. Erst Spätere nennen jenen Ameinias ausdrücklich einen Bruder des Tragikers, wie Diodor XI 27, 2, Aelian V. H. V 19, Themistokles ep. 13 p. 751 Herch. (hier werden in dem Briefe des Themistokles an Ameinias als dessen Brüder Kynegeirus, der sich bei Marathon auszeichnete, und Aeschylus *ἐν παντὶ τῷ βίῳ κατὰ παιδείαν καὶ σωφροσύνην διαφέρων* genannt) und der Biograph. Aeschylus mag einen Bruder Ameinias gehabt haben, der aber sonst unberühmt war, und die Gleichheit des Namens rief jenen Irrthum hervor. Einen dritten Bruder Euphorion nennt nur Suidas; hier liegt gewiſs eine Verwechselung mit dem Vater oder Sohne des Dichters zu Grunde.

14) Suidas: *ἠγωνίζετο δ' αὐτὸς* (lies *πρῶτος*) *ἐν τῇ ο'* (die Hdschr. *ϑ'*) *'Ολυμπιάδι ἐτῶν ὢν κε'*. Damit stimmt der Artikel *Πρατίνας* II 1, 401: *ἀντηγωνίζετο δ' Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο' 'Ολυμπιάδος*. Aeschylus tritt also zum ersten Male in der Olympiade auf, wo Sophokles nach der gewöhnlichen Ansicht geboren ward; er siegt zum ersten Male in dem Jahre, wo Euripides nach einigen geboren ward, und stirbt in demselben Jahre, wo Euripides seine erste Tetralogie aufführte. Nach einer sinnigen Sage wird dem jungen Aeschylus durch ein Traumgesicht sein künftiger Beruf geoffenbart: er hütete die Trauben, da erschien ihm Nachts im Traume Dionysus und gebot ihm, sich der tragischen Poesie zu widmen (*τραγῳδίαν ποιεῖν*); als es Tag ward, machte er den Versuch, und die Arbeit ging ihm leicht von Statten, Pausan. I 21, 2, der sich auf das eigene Zeugniſs des Dichters beruft.

15) Die parische Chronik Ep. 49 verzeichnet in diesem Jahre einen Sieg des Simonides, der unzweifelhaft auf den Agon mit Elegien zum Gedächtniſs der Kämpfer bei Marathon zu beziehen ist.

tragischen Agon der Sieg zuerkannt.[16]) Ol. 76, 4 gewann er mit den Persern und den anderen dazu gehörigen Dramen den Preis. Ol. 77, 4 mufste er dem jugendlichen Sophokles nachstehen, aber Ol. 78, 1 siegte er wieder mit der Oedipodie, Ol. 80, 2 mit der Orestie.

Zeitweilig ward seine Thätigkeit durch Reisen nach Sicilien unterbrochen. Wenn die Ueberlieferung Glauben verdiente, hätte Aeschylus fortwährend seinen Aufenthalt zwischen Athen und Syrakus getheilt. Dafs der Dichter längere Zeit sich am Hofe Hieros aufgehalten hatte, stand fest, aber die näheren Umstände waren nicht bekannt. Man suchte beliebig nach einem Anlasse, um die Entfernung des Dichters von der Heimath zu motiviren, und ergänzte willkürlich die Lücken der Tradition.[17]) Offenbar folgte Aeschylus einer Einladung des Hiero, der damals die namhaftesten Dichter um sich versammelte[18]), wahrscheinlich Ol. 77, 1; denn auf den Wunsch des Hiero leitete Aeschylus eine Aufführung seiner Perser, die auch in Syrakus mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden.[19]) Damals mag der Dichter auch das Gelegenheitsstück, die Aetnäerinnen, verfafst haben[20]), um sich dem Herrscher, an dessen Hofe er

16) Die parische Chronik Ep. 50: *Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς τραγῳδίᾳ πρῶτον ἐνίκησε.*

17) Die Thatsache war bekannt, aber über die Zeit und näheren Umstände wufste man nichts Verlässiges; man erging sich daher in beliebigen Vermuthungen. Aeschylus soll von Athen nach Syrakus gegangen sein, als das Theater in Athen einstürzte Ol. 70, oder als er dem Simonides im Wettkampf unterlag Ol. 72, 4, also in einer Zeit, wo die Söhne des Deinomenes noch gar nicht an das Regiment in Syrakus dachten; dann wieder, als er von Sophokles besiegt wurde, Ol. 77, 4. Dies wird durch die Thatsache widerlegt, dafs jene Niederlage für Aeschylus nur ein Antrieb zu erneuter Thätigkeit war, und dafs er gleich im nächsten Jahre in Athen die Oedipodie mit glücklichstem Erfolge aufführte. Ferner läfst man ihn nach der Aufführung der Eumeniden (Ol. 80, 2) nach Syrakus wandern, und der Biograph wirft gar seinen Aufenthalt in Syrakus am Hofe des Hiero mit seiner letzten Uebersiedelung nach Gela zusammen.

18) Pausan. I 2, 3: *ἐς Συρακούσας πρὸς Ἱέρωνα Αἰσχύλος καὶ Σιμωνίδης ἐστάλησαν.*

19) Dies bekundet der glaubwürdigste Zeuge, Eratosthenes (Schol. Aristoph. Ran. 1084, wo nur *διδαχθῆναι* [*δεδιδάχθαι*] in *ἀναδιδαχθῆναι* [*ἀναδεδιδάχθαι*] zu verbessern ist), und die Biographie stimmt damit. (S. S. 295 A. 55.)

20) Der Biograph bringt freilich dieses Drama mit der Neugründung Katanas (Aetnas) Ol. 76, 1 in Verbindung: *ἐλθὼν τοίνυν εἰς Σικελίαν Ἱέρωνος τότε τὴν Αἴτνην κτίζοντος ἐπεδείξατο τὰς Αἰτναίας, οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν.* Dann müfste man einen zweimaligen Aufenthalt

gastliche Aufnahme gefunden hatte, dankbar zu erweisen. Diese Arbeit setzt einen längeren Aufenthalt und gewisse Vertrautheit mit den örtlichen Verhältnissen voraus[21]), wie auch sonst diese sicilische Reise nicht wirkungslos an Aeschylus vorübergegangen sein wird.[22])

In die Heimath zurückgekehrt, setzt Aeschylus seine Thätigkeit für die attische Bühne fort, und wenn Sophokles gleich mit seinem ersten Versuche Ol. 77, 4 den Sieg über den älteren Dichter davontrug[23]), so war dies für ihn nur ein Antrieb zu erneuten Anstrengungen, nicht im feindlichen Gegensatze, sondern in einträchtigem Zusammenwirken mit seinem jüngeren Genossen. Dafs Aeschylus seinem Berufe treu blieb, beweisen die Sieben vor Theben, welche gleich im nächsten Jahre, Ol. 78, 1, aufgeführt wurden. Das Verhältnifs zwischen Aeschylus und Sophokles ist ein durchaus freundschaftliches. Beide waren edle Charaktere, daher frei von Neid und jener kleinlichen Mifsgunst, welche untergeordneten Geistern eigen ist. Aeschylus, eine auf sich selbst gestellte Natur, hatte wohl bisher seinen Weg ziemlich einsam zurückgelegt[24]); durch die Verbindung mit dem jungen, nach den höchsten Zielen strebenden Sophokles ward er zum edelsten Wetteifer angeregt. Wer von beiden den

des Aeschylus in Syrakus annehmen, um Ol. 76, 1 und nochmals um Ol. 76, 4, wo die Perser zuerst in Athen aufgeführt wurden: allein jenes Gelegenheitsstück kann recht gut ein Paar Jahre nach der Gründung der Stadt gedichtet sein.

21) Die Einsetzung des Cultus der Paliken, die in Sicilien, vor allem auf dem Berge Aetna als segenspendende Dämonen seit Alters verehrt wurden, war der wesentliche Inhalt des Dramas.

22) Die alten Grammatiker fanden bei Aeschylus manche den Sikelioten eigenthümliche Ausdrücke wieder, Athen. IX 402 C: *ὅτι δὲ Αἰσχύλος διατρίψας ἐν Σικελίᾳ πολλαῖς κέχρηται φωναῖς Σικελικαῖς, οὐδὲν θαυμαστόν.* Als genauen Kenner sicilischer Verhältnisse bezeichnet ihn Macrobius V 19, 17: *Aeschylus tragicus, vir utique Siculus.* Die lebendige Schilderung einer Eruption des Aetna im Prometheus geht auf unmittelbare Beobachtungen zurück.

23) Der Biograph erzählt, Aeschylus habe Athen verlassen *κατά τινας μὲν ὑπ' Ἀθηναίων κατασπουδασθεὶς καὶ ἡσσηθεὶς νέῳ ὄντι Σοφοκλεῖ*, was man wohl berechtigt ist, auf das erste Auftreten des Sophokles zu beziehen. Das Factum selbst scheint richtig, nur die Folgerung, die man daraus zog, ist abzuweisen.

24) Mit dem Dichter Ion mag Aeschylus mehrfach verkehrt haben. Eine Anekdote, die wohl eben auf dem Zeugnifs des Ion selbst beruht, läfst beide Tragiker dem Faustkampfe bei den isthmischen Spielen zuschauen, und Ion hatte in seinen Denkwürdigkeiten wiederholt des Aeschylus gedacht, aber nichts deutet auf ein vertrauteres Verhältnifs hin.

anderen am meisten förderte, läfst sich nicht bestimmen. Gewifs ist, dafs die Periode der reichsten und reifsten Thätigkeit des Aeschylus die nächsten zehn Jahre seines Lebens umfafst.

Ol. 80, 3 verliefs Aeschylus, nachdem er im Jahre vorher mit der Orestie einen glänzenden Erfolg gehabt hatte, Athen und zog sich nach Gela zurück. Bei seinem früheren Aufenthalte in Sicilien hatte Aeschylus die Insel liebgewonnen und mochte sich unter Doriern besonders heimisch fühlen. Den nächsten Anlafs zu dieser freiwilligen Verbannung aus der Heimath gab ein Rechtshandel, in den der wahrhaft fromme Dichter wegen angeblicher Anspielungen auf die eleusinischen Mysterien verwickelt ward.[25] Einer bewufsten Verletzung jenes Geheimdienstes war Aeschylus unfähig. Er wies vor dem Areopag seine Unschuld nach; mehr noch mochte die Erinnerung an den hingebenden Patriotismus und die tapferen Thaten des Dichters und seines Bruders im Perserkriege wirken. Er ward daher freigesprochen, aber Athen war ihm verleidet. Aufserdem

25) Darauf bezieht sich Aristot. Eth. Nic. III 2 p. 1111 A 9: *οἷον λέγοντες ... οὐκ εἰδέναι, ὅτι ἀπόρρητα ἦν, ὥσπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικά* (von Clemens Al. Str. II 387 falsch gedeutet, als sei Aeschylus nicht eingeweiht gewesen). Genaueres berichtet zu dieser Stelle der alte Erklärer (Eustratius) aus Heraklides Pontikus: eine unvorsichtige Aeufserung in einer Tragödie erregte solchen Anstofs, dafs der Dichter durch den Ausbruch des allgemeinen Unwillens genöthigt ward, zu dem Altare des Dionysus seine Zuflucht zu nehmen; daran schlofs sich dann die gerichtliche Verhandlung vor dem Areopag (*γραφὴ ἀσεβείας* Aelian V. H. V 19) an. Weder Aelian noch Heraklides nennen ein bestimmtes Drama, Apsines der Rhetor S. 390 IX 478 Walz die Eumeniden (auch der Biograph läfst den Tragiker in Folge dieses Stückes Athen verlassen, aber wegen der schreckhaften Wirkung, die der Eumenidenchor hervorrief, eine durchweg abgeschmackte Fabelei), wohl nur weil die Aufführung dieser Tragödie kurz vor die Entfernung des Dichters fällt; denn in diesem Drama kommt nichts Mystisches, überhaupt nichts, was ein öffentliches Aergernifs erregen konnte, vor. Aufserdem ist ein solcher Vorfall mit der günstigen Aufnahme, welche die Orestie fand, unvereinbar. Dieser Bühnentumult wird in das nächste Jahr Ol. 80, 3 fallen. Welches Drama dazu Anlafs gab, mögen schon die Alten nicht gewufst haben; das Stück war vielleicht gar nicht erhalten. Eustratius zählt fünf Dramen auf, in denen die alten Grammatiker Beziehungen auf die Mysterien fanden (*Τοξοτίδες, Ἱερεῖαι, Σίσυφος πετροκυλιστής*, dann die Iphigenie und den Oedipus Ol. 78, 1). Auch Aristophanes bezieht sich wohl auf diese Vorgänge, wenn er in den Fröschen 807 sagt: *οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος.* Es ist übrigens ein eigenthümliches Zusammentreffen, dafs Aeschylus, der im Jahre vorher in den Eumeniden sich so warm der Rechte des Areopags angenommen hatte, eben vor diesem Gerichtshofe sich zu verantworten genöthigt ward.

mochte die Unzufriedenheit mit dem Gange der politischen Entwicklung mitwirken. Man kann sich wohl denken, wie ein Mann von der Sinnesart des Aeschylus an dem öffentlichen Leben keine rechte Freude mehr fand. Aeschylus gehört offenbar zu der gemäfsigten Partei, welche das Heil des Staates im ruhigen Bewahren der vaterländischen Institutionen fand. Das stürmische Vorwärtseilen mufste ihm als gefahrdrohend erscheinen, und eben dieses Gefühl des Mifsbehagens trieb ihn in die Fremde. Immer aber wird uns eine wehmüthige Empfindung ergreifen, wenn wir sehen, wie der grofse Dichter fern von der Heimath, fern von seinen Freunden in einer entlegenen Stadt Siciliens seine letzten Tage einsam verlebt.

Auch in Gela, wo der Dichter etwas über zwei Jahre zubrachte[26]), war er nicht unthätig. In seinem Nachlasse fanden sich eine Anzahl Dramen, für deren Aufführung sein Sohn Euphorion Sorge trug.[27]) Aeschylus starb Ol. 81, 1 im 69. Jahre[28]) eines eigenthümlichen Todes, indem, wie eine landläufige Anekdote berichtet, ein Adler eine Schildkröte auf den kahlen Scheitel des Greises, der auf einem Felsen sitzend meditirte, herabfallen liefs.[29]) Anlafs zur

26) Biogr. *τρίτον ἔτος.*

27) Suidas I 2, 663: *Εὐφορίων ... ὃς καὶ τοῖς Αἰσχύλου τοῦ πατρός, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τετράκις ἐνίκησεν.*

28) So die parische Chronik Ep. 59, über die abweichenden Angaben hinsichtlich des Lebensalters s. oben S. 278 A. 9.

29) Biographie, Aelian H. A. VII 16 u. a. Man hat dies lange Zeit als historische Thatsache aufgefafst, und ein ähnlicher Fall mag wirklich vorgekommen sein. Darauf bezog sich Demokrit, wenn er die Wirkungen des Zufalls erklärte, s. Schol. Aristot. S. 351 A 48 ff.: *τοῦ δὲ καταγῆναι τοῦ φαλακροῦ τὸ κρανίον τὸν ἀετὸν ῥίψαντα τὴν χελώνην (αἴτιον), ὅπως. τὸ χελώνιον ῥαγῇ*, jedoch ohne einen Namen zu nennen, wie es scheint. Neuere haben das Ganze für eine spafshafte Erfindung erklärt. Aber so schalen Witz über den Kahlkopf des grofsen Dichters würde die bildende Kunst schwerlich verewigt haben: ein geschnittener Stein stellt diese Todesart des Aeschylus dar, wohl eben eine freie Reproduction des Bildes, mit dem ursprünglich die Grabstelle geschmückt war. Dafs Adler auf Schildkröten Jagd machen, ist nichts Ungewöhnliches (vgl. Hesych *χελωνοφάγοι*); nach dem Volksglauben findet der kranke Adler durch den Genufs des Schildkrötenfleisches Genesung, wie Oppian in den *Ἰξευτικά* (Paraphrase des Euteknius S. 107) berichtet. Eine solche Symbolik entspricht ganz dem Charakter der alterthümlichen Kunst. Daraus entstand später, als das rechte Verständnifs dafür verschwunden war, jene Sage, indem man in rein materieller Weise den Adler mit dem Tode des Dichters in Verbindung brachte. Die Schildkröte als Sinnbild der Poesie überhaupt oder speciell der Aeschyleischen

Entstehung dieser Sage gab wohl eine bildliche Darstellung des Dichters, wahrscheinlich eben auf seinem Grabsteine zu Gela, wo der Adler mit der Schildkröte als sinnvolles Symbol andeuten sollte, der Dichter sei genesen und durch den Tod von allem irdischen Leide befreit. Die Bürger von Gela ehrten das Andenken des Aeschylus in gebührender Weise; sie veranstalteten nicht nur ein öffentliches Leichenbegängnifs, sondern errichteten ihm auch ein Denkmal.[30]) Noch in späterer Zeit suchten Reisende die letzte Ruhestätte des Aeschylus auf, und tragische Dichter pflegten dort seinem Andenken ein Todtenopfer darzubringen.[31]) Aber auch in Athen war man seiner Verdienste wohl eingedenk[32]), indem man dafür Sorge trug, seiner Poesie eine bleibende Wirkung zu sichern.

In der tragischen Dichtung fand Aeschylus seinen Lebensberuf; nur nebenbei hat er sich in der Elegie versucht. So schrieb er im Wettkampfe mit Simonides ein Trauergedicht zum Gedächtnifs der bei Marathon gefallenen Helden[33]), zog aber dem Meliker gegenüber, der wie kein anderer die Kunst, zu rühren und zarte Empfindungen zu wecken, verstand, den Kürzeren.

Zahl der Dramen. Mehr als vierzig Jahre war Aeschylus ununterbrochen für die Bühne thätig. Der umfangreiche Nachlafs, soweit er den Alexandrinern vorlag, neunzig Dramen, darunter zwanzig Satyrstücke[34]), be-

Dichtkunst, die schwerfällig wie eine Schildkröte, kühn wie ein Adler sei, aufzufassen widerstreitet dem Geiste des Alterthums.

30) Die einfache Grabschrift in zwei Distichen (s. Biographie), welche der dichterischen Thätigkeit mit keinem Worte gedenkt, sondern nur auf den Antheil an der marathonischen Schlacht hinweist, soll Aeschylus selbst verfafst haben, Athen. XIV 627 C, Paus. I 14, 5.

31) Biographie.

32) S. nachher. Später ward dem Dichter im Theater eine Statue errichtet, wie man auch auf dem Gemälde von der marathonischen Schlacht (in der *στοὰ ποικίλη*) sein Bild erblickte, Paus. I 21, 2. Eine Marmorbüste aus später Zeit und von mäfsigem künstlerischen Verdienst im Capitolinischen Museum hat man Aeschylus benannt, weil man eine gewisse Aehnlichkeit der Züge mit den Darstellungen des Dichters auf Gemmen zu erkennen glaubt. Im Theater zu Pompeji war, wie eine dort gefundene Maske mit der Aufschrift *Αἰσχύλου* andeutet, eine Abtheilung der Sitzplätze dem Dichter zu Ehren benannt, aber nichts berechtigt zu der Annahme, dafs dort noch eine Statue des Aeschylus aufgestellt war.

33) Biographie.

34) Der Widerspruch zwischen Suidas: *ἔγραφεν καὶ ἐλεγεῖα καὶ τραγῳδίας ἐνενήκοντα* und dem Biographen: *ἐποίησε δὲ δράματα ο΄, καὶ ἐπὶ τοῦ-*

kundet die grofse Fruchtbarkeit des Dichters. Von diesem reichen Schatze sind auf uns nur sieben Tragödien und aufserdem eine mäfsige Zahl Bruchstücke der verlorenen Dramen gekommen.

Man empfängt den Eindruck, dafs Aeschylus im Fluge der Begeisterung seine Dichtungen entwarf und ausführte; aber sie ruhen nichts desto weniger auf gewissenhaften Studien. Reiflich erwog der Dichter den Plan seiner Dramen und arbeitete sie sorgsam im Einzelnen aus. Dies gilt besonders von den kunstreichen melischen Gesängen. Durchschnittlich kommt ein Zeitraum von zwei Jahren auf eine Tetralogie. Anfangs mag er noch langsamer gearbeitet haben, wie auch Sophokles und Euripides erst im reiferen Alter zu rascherem Produciren gedrängt werden.

Wie erfolgreich die Bestrebungen des Aeschylus waren, zeigt

τοις σατυρικὰ ἀμφίβολα ε', läfst sich leicht ausgleichen. Suidas versteht unter τραγῳδίαι Dramen, also sind die Satyrstücke mit inbegriffen, der Biograph nennt die Tragödien δράματα und sondert davon die Satyrspiele. Nur vermifst man hier eine Angabe der Zahl; denn jetzt sieht es aus, als habe Aeschylus nur fünf Satyrdramen und alle von bestrittener Echtheit hinterlassen, während wir noch jetzt eine gröfsere Zahl nachweisen können: offenbar ist zu lesen: καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικὰ κ', ὧν ἀμφίβολα ε'. Nun stimmen beide Gewährsmänner vollständig überein. Unter den fünf verdächtigten Stücken sind wohl nicht blofs Satyrspiele, sondern auch Tragödien zu verstehen; wenigstens werden im Verzeichnisse ausdrücklich *Αἰτναῖαι γνήσιαι* und *Αἰτναῖαι νόθοι* unterschieden. Auch das Zahlenverhältnifs siebzig Tragödien, zwanzig Satyrstücke erscheint ganz angemessen; denn da die Einführung der Tetralogie erst später erfolgte, verbleiben für die Anfänge der Aeschyleischen Poesie mindestens zehn Einzeldramen. Doch darf man nicht ohne Weiteres zwanzig Tetralogien annehmen. Die Zahl der Tetralogien mag geringer, die der Einzeldramen gröfser gewesen sein: denn auch in der ersten Periode wird Aeschylus Satyrstücke geschrieben haben, während andererseits wieder Satyrdramen, für die später nur geringes Interesse vorhanden war, verloren gegangen sein mögen. Aufserdem hat Aeschylus wohl auch später zuweilen eine einzelne Tragödie gedichtet, wie die *Αἰτναῖαι*; gerade bei einem Gelegenheitsstücke mochte er zu der früheren Weise zurückkehren. So ist also eine genaue Berechnung der Tetralogien nicht ausführbar. Der Biographie angehängt ist ein alphabetisch geordnetes, aber unvollständiges Verzeichnifs; hier werden dreiundsiebzig Dramen aufgezählt (eigentlich nur zweiundsiebzig; denn *Φρύγιοι* beruht auf einem Schreibfehler). Das Verzeichnifs war in fünf Reihen zu je achtzehn Namen geschrieben; eine Columne ist ausgefallen. Diesen Verlust können wir nur theilweise ergänzen; man vermifst aufserdem *Γλαῦκος Ποτνιεύς* und *Σίσυφος πετροκυλιστής*, auch die *Ἀλκμήνη, Θαλαμοποιοί, Ἱερεῖαι, Παλαμήδης, Φινεύς* und *Ὠρείθυια*.

die grofse Zahl der Siege: dreizehnmal ward ihm bei Lebzeiten der erste Preis und noch öfter die gleiche Ehre dem todten Dichter zuerkannt[35]); denn ein besonderes Gesetz gestattete gleich nach des Aeschylus Tode die Zulassung seiner Dramen bei der Bewerbung um den tragischen Preis. Diese älteren Stücke wurden den neuen Tragödien gleich gehalten. Dafs durch diese Wiederaufführungen die Poesie des Aeschylus manche Einbufse erlitt, ist nicht zweifelhaft.[36])

Die ersten Arbeiten des Aeschylus werden sich von den Dichtungen der älteren Meister nicht wesentlich unterschieden haben; es waren dramatisch-lyrische Gedichte ohne rechten Fortschritt der Handlung. Von diesen Anfängen ist uns nichts erhalten. Die Tragödien, welche wir besitzen, erfordern zwei, zum Theil drei Schauspieler. Diese sieben Dramen zeigen wieder bemerkenswerthe Unterschiede und zerfallen in zwei Gruppen: dem mittleren Lebensalter gehören die Perser, die Sieben vor Theben und die Schutzflehenden, der letzten Periode die Orestie und der Prometheus an.

Dramen der ersten Periode.

Im Drama tritt der Hauptperson eine andere gegenüber. Aus dem Kampfe der gegen einander wirkenden Kräfte geht der Fort-

35) Biographie: *νίκας δὲ τὰς πάσας εἴληφε ιγ′, οὐκ ὀλίγας δὲ μετὰ τελευτὴν νίκας ἀπηνέγκατο.* Wenn Suidas sagt: *νίκας εἷλεν κη′*, so ist dies kein Widerspruch; hier sind eben die Siege nach dem Tode mitgezählt. Den Preis erhielt der jedesmalige Chormeister, aber die Ehre des Sieges fiel natürlich dem Verfasser zu. Darunter sind auch die vier Siege mit inbegriffen, welche Euphorion (s. Suidas *Εὐφορίων* I 2, 663) nach des Vaters Tode mit *καιναὶ τραγῳδίαι* gewann. Doch ist diese Notiz vielleicht ungenau und von Siegen des Euphorion mit älteren und neuen Stücken zu verstehen; denn sonst müfste Aeschylus vier fertige Tetralogien hinterlassen haben.

36) Quintilians Zeugnifs X 1, 66: *correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt* ist vollkommen glaubwürdig. Die *Ξάντριαι* waren den alten Grammatikern nicht unbekannt, aber erst Asklepiades fand zu Athen (Schol. Aristoph. Frösche 1344: *ἔν τινι τῶν ἀποθέτων*, so ist statt *διαθέτων* [*διασωθέντων* Dübner nach Dobraeus] zu lesen) die echte Gestalt des Stückes wieder, auf welche sich auch Plato Rep. II 381 D bezieht. Wie man dazu kam, die Hera, welche in Gestalt einer Priesterin Almosen einsammelte, zu entfernen, liegt auf der Hand; nur sieht man nicht recht ein, wie eine solche Episode zu dem Thema dieses Stückes pafste. Auch irrt Asklepiades, wenn er bei Aristophanes eine Anspielung auf diese Partie fand, da dort vielmehr Euripides parodirt wird.

schritt der Handlung hervor; darin liegt vorzugsweise das dramatische Interesse. Dieser Gegensatz kann aber nur dann wirksam dargestellt werden, wenn sich zwei Schauspieler in die Action theilen. Indem Aeschylus den Deuteragonisten einführt und so einen regelmäfsigen Dialog ermöglicht und zum Schwerpunkte des Dramas macht, sucht er das Handeln und Leiden in voller Gegenwärtigkeit darzustellen. Allein dieses Ziel hat der Dichter nicht mit einem Male erreicht; es dauert geraume Zeit, ehe der Deuteragonist zur vollen Anerkennung gelangt. Die Hauptperson nimmt überwiegend das Interesse in Anspruch. Die gegenüberstehende Macht wird nur in ihren Wirkungen dargestellt, nicht unmittelbar vor Augen gerückt; daher kommt auch die Handlung nicht vollkommen zu ihrem Rechte.

So schildert in den Persern der Bote die Thaten der Hellenen, welche hochherzig den Kampf mit der persischen Weltmacht aufnahmen. Hier fällt also die Katastrophe vor das Stück, und der Dichter begnügt sich, nur die Folgen dieser Niederlage darzustellen.[37]) In den Sieben vor Theben ist zwar die Handlung in das Drama selbst verlegt, aber auch hier kommt es nicht zur vollen Gegenwärtigkeit; nur Eteokles tritt auf. Der Conflikt der feindlichen Brüder wird mehr geschildert, als wirklich zur Anschauung gebracht. Auch in den Schutzflehenden werden die Söhne des Aegyptus nicht selbst vorgeführt; jedoch ist ein Fortschritt nicht zu verkennen, indem die feindliche Macht durch den Herold repräsentirt wird.

Erzählung und Beschreibung, wie in den Persern die Botenberichte, in den Sieben die Schilderung und Charakteristik der thebanischen und argivischen Helden, beanspruchen einen breiten Raum; daher wird dem eigentlichen Dialoge nur ein knappes Mafs vergönnt. Das dramatische Leben ist gering, die Handlung einfach. Jedoch nimmt man deutlich einen Fortschritt wahr, indem die Charaktere in den Sieben schon mit viel bestimmteren Umrissen gezeichnet werden, als in den Persern.

Nicht minder bezeichnend ist das Verhältnifs zwischen den Reden der Schauspieler und den Gesängen des Chores. In diesen drei Tragödien halten die gesprochenen Verse und die melischen Partien sich vollkommen das Gleichgewicht. In den Anfängen der tragischen Kunst war das lyrische Element das Vorwaltende, die Reden

37) Aehnlich auch Phrynichus in seinen Phönissen.

der Schauspieler nur eine Beigabe. Jetzt bringt Aeschylus das Dramatische zur Geltung, aber der Chor wird noch nicht zu einer blofsen Nebenfigur herabgesetzt; er hat noch mehr oder minder Antheil an der Handlung. Vorsichtig und schonend vollzieht der Tragiker diese Neuerung. Der Weise der ältesten Tragödie stehen die Schutzflehenden am allernächsten; denn hier ist der Chor noch selbst Träger der dramatischen Handlung.[38]) Aber auch in den Persern liegt der Schwerpunkt eigentlich im Chore. Der Atossa, dem Xerxes, dem Schatten des Darius fallen nur Nebenrollen zu; daher werden auch beide Dramen durch den Chor eröffnet.[39])

Die Perser. Die Perser, unter den erhaltenen sieben Tragödien des Aeschylus wohl das älteste Stück, vergegenwärtigen keineswegs die Anfänge der tragischen Kunst des grofsen Meisters; denn das Drama ist Ol. 76, 4[40]), also wenige Jahre nach den siegreichen Kämpfen gegen die Meder aufgeführt. Die Perser sind das einzige historische Drama, welches wir besitzen. Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart, von denen der Dichter nicht nur Augenzeuge war, sondern an denen er sich selbst handelnd betheiligt hat, werden uns hier vorgeführt. Aber wie Aeschylus unbeirrt durch persönliche Vorurtheile oder Abneigung den Freiheitskampf der Hellenen schildert, so ist über das Ganze ein Geist der Versöhnlichkeit und Milde ausgegossen, so dafs auch der besiegte Gegner in würdiger Weise dargestellt wird, die den Dichter selbst am meisten ehrt.

An dem Sitze der persischen Fürsten (Persepolis?) vor dem Palaste und in unmittelbarer Nähe der Königsgräber geht die Handlung vor sich.[41]) Der Chor, aus greisen Männern, den höchsten Würdenträgern des Reiches, bestehend, eröffnet das Stück, indem er in seinem Gesange das zahllose wohlgerüstete Heer, welches gegen

38) Da der Dichter nicht blofs eine Tochter des Danaus einführen konnte, mufste er den Chor zur Darstellung der Danaiden verwenden, aber er fügt noch einen Nebenchor der Dienerinnen hinzu.

39) Die Perser beginnen mit einem Prolog in Trimetern, ebenso die Phönissen des Phrynichus.

40) Die Didaskalie besagt: *Ἐπὶ Μένωνος τραγῳδῶν Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεῖ, Πέρσαις, Γλαύκῳ, Προμηθεῖ.* Ob in einer Inschrift von Teos bei Lebas III 91 *δράματι Πέρσαις* die Tragödie des Aeschylus oder ein spätes literarisches Produkt zu verstehen ist, läfst sich nicht erkennen.

41) Der Scholiast Aristoph. Frösche 1028 sagt: *τὰ μὲν πράγματα ὑπόκειται ἐν Σούσοις*, allein.....

Hellas ausgezogen war, schildert, aber zugleich auch die Besorgnifs ausspricht, dafs diese stolze Macht dem Untergange geweiht sei. Denn dafs die Perser auf ein neues ungewohntes Unternehmen, auf einen Zug in überseeische Länder, sich eingelassen haben, erfüllt das Gemüth der Greise mit banger Furcht, die feindlich gesinnte Gottheit möge den Fürsten in diese Versuchung geführt haben; denn kein sterblicher Mensch könne, wenn er einmal der verführerischen Täuschung nachgegeben, aus dem Netze, in welches er sich verstrickt, entrinnen. Da erscheint die Königin Atossa, des Xerxes Mutter, und theilt den Getreuen mit, wie ein Traumgesicht in der letzten Nacht sie erschreckte. Sie habe zwei edle, reichgekleidete Frauengestalten, eine in persischer, die andere in hellenischer Tracht, gesehen[42]), welche zum Kampf bereit einander gegenüberstanden; da habe ihr Sohn den Streit gehemmt und beide vor seinen Wagen gespannt. Willig fügt sich die eine dem Joch, während die andere den Wagen zertrümmert, so dafs der Lenker herabstürzte. Da trat Darius voll Betrübnifs heran, und Xerxes, als er den Vater erblickte, zerrifs unter lautem Wehklagen seine Gewänder. So benutzt der Dichter in wirksamster Steigerung das Ahnungsvolle des menschlichen Herzens und rückt das dunkele Verhängnifs, was sich alsbald verwirklichen soll, vor das geistige Auge des Zuschauers.

Der Chor räth der bekümmerten Königin, mit Gebet und Opfern sich den Göttern zu nahen, um die drohende Gefahr abzuwenden, und vor allem den Geist des Darius um seinen Schutz und Segen anzuflehen. Das Zwiegespräch, wo die Königin Fragen über Athen und Griechenland an die Greise richtet, dient dem Dichter dazu, um in knappen, aber kräftigen Zügen das Bild seiner freien Vaterstadt zu entwerfen. In diesem Moment tritt eilenden Laufes ein Bote auf und meldet den schweren Schlag, der die persische Macht betroffen hat. Mit dramatischer Lebendigkeit wird die Entscheidungsschlacht bei Salamis geschildert. Der Dichter weifs bei aller Ausführlichkeit doch den reichen Stoff vollkommen zu beherrschen und Mafs zu halten. Und dasselbe gilt auch von dem folgenden Gesange des Chores, der, als plötzlich jene düstere Ahnung eines nahen

42) Beachtenswerth ist, wie hier einmal das Bewufstsein der ursprünglichen Verwandtschaft der Völker durchbricht; denn Persien und Hellas werden V. 185 als *κασίγνητα γένους ταὐτοῦ* bezeichnet.

Unglücks sich verwirklicht hat, den unersetzlichen Verlust beklagt und zugleich die Besorgnifs ausspricht, dafs auf die Kunde dieser Niederlage die persischen Unterthanen in Vorderasien das drückende Joch abschütteln würden. Indem Atossa das Todtenopfer am Grabe des Gemahls darbringt, beschwört der Chor in einem kurzen, aber tief empfundenen Liede den Schatten des weisen, vielgeliebten Herrschers, zu erscheinen. Und alsbald steigt der Geist des Darius empor und erklärt, dafs Xerxes selbst durch seine Unbesonnenheit sich dieses Unheil zugezogen, indem er unachtsam gegen des Vaters Warnungen Hellas angriff und gegen der Götter Willen sich das Meer zu unterwerfen strebte. Darius verkündet weiteres Unglück; auch der Rest des persischen Heeres sei dem Untergange geweiht[43]), weil man gegen die Heiligthümer der Götter im Feindeslande argen Frevel verübt hat.[44]) Unter nachdrücklichen Warnungen vor Uebermuth verabschiedet sich der Schatten. Passend schildert der Chor in einem kurzen Gesange das Glück, welches Persien unter der Herrschaft des Darius genofs, sowie die grofse Macht, welche derselbe, indem er sich weise zu beschränken verstand, erworben hatte, während sein Nachfolger leichtsinnig alles aufs Spiel setzte. Da tritt Xerxes selbst auf, ein erschöpfter Flüchtling, in zerrissenem Gewande, von Reue und Verzweiflung gequält, und mit einem Klaggesange, der zwischen dem unglücklichen Fürsten und seinen Getreuen gleichmäfsig vertheilt ist, schliefst die Tragödie.

Die dramatische Handlung des Stückes ist gering. Neben den

43) Mit klaren Worten wird auf die Schlacht bei Platää hingewiesen V. 805: *ἔνϑα πεδίον Ἀσωπὸς ῥοαῖς ἄρδει, φίλον πίασμα Βοιωτῶν χϑονί.*

44) Wiederholt beruft sich Darius auf Orakelsprüche, die sich erfüllt hätten, wie V. 739 und 800. Aufser delphischen Sprüchen waren noch, bevor der Krieg begann, Orakel unter Musäus', Bakis' und anderer Namen in Umlauf, die entweder direkt auf den Ausgang des Mederkrieges hindeuteten oder doch darauf bezogen wurden, Herod. VIII 20. 77. 96. Auch die Perser hatten zum Theil Kunde davon. Onomakritus theilte dem Xerxes natürlich nur die den Persern günstigen Sprüche mit; darunter bezog sich einer auch auf die Ueberbrückung des Hellespontes (Herod. VII 6: *τὸν Ἑλλήσποντον ὡς ζευχϑῆναι χρεὼν εἴη ὑπ' ἀνδρὸς Πέρσεω*). Mardonius kannte nach Herodot (IX 42) ein Orakel, welches den Untergang des ganzen persischen Heeres verkündete, wenn er das delphische Heiligthum zerstören würde. Herodot bemerkt jedoch (IX 43) selbst, dieses Orakel beziehe sich nicht auf die Perser, sondern auf die Illyrier; daher theilt er einen Spruch des Bakis mit, wo mit deutlichen Worten die Niederlage der Meder am Asopus prophezeit wird.

umfangreichen melischen Partien nimmt das erzählende Element einen breiten Raum ein, aber immer neue ergreifende Bilder werden in rascher Folge und schicklicher Steigerung vorgeführt, und die lyrischen Ergüsse des Gefühls begleiten jeden Moment der Handlung mit stimmungsvollem Ausdruck und melodischen Klängen, so dafs eine echt tragische Wirkung erzielt wird.

Die Perser waren das Mittelstück einer Trilogie. Aber kein stoffliches Band verknüpfte die einzelnen Dramen, sondern mitten unter uralten mythischen Ueberlieferungen[45]) wird eine Begebenheit aus der unmittelbaren Gegenwart vorgeführt. Dafs auch so ein gewisser ideeller Zusammenhang zwischen den vier mit einander verbundenen Stücken stattfand, läfst sich voraussetzen, aber nicht mehr nachweisen. Schon einige Jahre früher[46]) hatte Phrynichus unter dem frischen Eindrucke der grofsen Ereignisse seine Phönissen gedichtet. Aber dies hielt Aeschylus nicht ab, sich von neuem an diesem Stoffe zu versuchen. Aeschylus verdankt seinem Vorgänger gewifs manches. Gleich der Eingang des Stückes mufs bei Phrynichus ähnlich angelegt gewesen sein. Aber auch in einem anderen sehr bedeutsamen Punkte stimmen beide Tragiker überein, indem nicht so sehr der patriotische Opfermuth der Hellenen und die Verherrlichung ihrer Heldenthaten, sondern vielmehr der tiefe Fall der persischen Weltmacht den eigentlichen Mittelpunkt bildet, daher auch in beiden

45) Auf die drei Tragödien Phineus, Perser, Glaukus folgte das Satyrdrama Prometheus. Glaukus wird in den älteren Scholien ohne weiteren Zusatz aufgeführt. Ist dies richtig, dann hatte damals Aeschylus noch kein anderes Stück dieses Namens verfafst, so dafs ein erklärender Zusatz ebenso entbehrlich schien, wie bei dem Satyrdrama, welches den Feuerraub des Prometheus darstellte. Indes liest der jüngere Scholiast, der eine theilweise bessere und vollständigere Handschrift benutzt hat, *Γλαύκῳ Ποτνιεῖ*. Dann schilderte diese Tragödie das grauenhafte Schicksal des Sisyphiden, der von seinen eigenen Rossen zerrissen ward. Die Vermuthungen der Neueren über den Inhalt und die speciellen Beziehungen des anderen Stückes *Γλαῦκος Πόντιος* schweben ganz in der Luft, da sie nur auf der unerwiesenen Voraussetzung beruhen, dafs eben dieses Stück zur Persertrilogie gehört habe.

46) Die Phönissen des Phrynichus sind wahrscheinlich Ol. 75, 4 aufgeführt. Dafs Aeschylus mehrfach dem Phrynichus folgte, hatte der Rheginer Glaukus nachgewiesen, s. Scholien (Hypothesis): *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθοις ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι.* Ein Eunuch, der die Sitze für den persischen Reichsrath mit Teppichen belegte, eröffnete mit einem Prolog in Trimetern die Phönissen des Phrynichus.

Tragödien die Handlung in den fernen Orient verlegt wird. Aber indem so beide Dichter den gewaltigen Eindruck schilderten, den die Kunde von den Siegen der Hellenen im Feindeslande hervorrief, setzten sie den Grofsthaten ihres Volkes das schönste Denkmal.

Im Uebrigen wird Aeschylus seine Selbständigkeit gewahrt haben. Nur kann von einem politischen Gegensatze zwischen ihm und seinem Vorgänger nicht die Rede sein. Denn die Vermuthung Neuerer, als habe Phrynichus ganz besonders die Verdienste des Themistokles hervorgehoben und lediglich im Parteiinteresse die Phönissen geschrieben, um das bereits wankende Ansehen seines politischen Freundes zu stützen, während Aeschylus den Ruhm des Aristides und die Bedeutung seiner mafsvollen Politik in den Vordergrund zu stellen suche, ist unbegründet. Wie Phrynichus sich im Leben und im Reiche der Poesie zu den streitigen Fragen des Tages verhielt, ist uns völlig unbekannt. Aeschylus aber, obwohl er seiner ganzen Sinnesweise gemäfs der gerechten und besonnenen Politik des Aristides den Vorzug vor der selbstsüchtigen Staatskunst des Themistokles, der am liebsten krumme Pfade wandelte, geben mufste[47]), hat doch gerade in diesem Drama geflissentlich jede Beziehung auf den Kampf der politischen Parteien vermieden. Wie der alte Zwiespalt der hellenischen Stämme und der erbitterte Hader der Parteien angesichts der drohenden Gefahr wenigstens momentan verstummte und der beste Theil der Hellenen sich zur Abwehr des gemeinsamen Feindes verband, so führt uns auch der Dichter das grofsartige Schauspiel jenes einträchtig erkämpften Sieges über das Barbarenthum vor, ohne dafs ein Mifston die Harmonie des Ganzen störte.[48]) Während Aeschylus die Führer des Perserheeres überall

47) Dafs man in den Sieben gegen Theben die berühmten Verse 592: *οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος (δίκαιος), ἀλλ' εἶναι θέλει, βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος, ἐξ ἧς τὰ κεδνὶ βλαστάνει βουλεύματα* allgemein auf Aristides bezog, dafs nach einer freilich problematischen Ueberlieferung das attische Theaterpublikum, als es zum ersten Male diese Verse vernahm, seine Blicke auf den anwesenden Aristides richtete (Plut. Arist. c. 3), ist bekannt. Aber die Verse passen auch vortrefflich für die Schilderung des edeln Amphiaraus, und nichts deutet auf eine vom Dichter beabsichtigte Nebenbeziehung hin. (S. S. 299 A. 64.)

48) Ob Phrynichus nur den Sieg bei Salamis heraushob, die Schlacht bei Platää überging, wie man vermuthet hat, läfst sich nicht erweisen, und wenn es sich so verhielt, kann lediglich die Rücksicht auf die poetische Composition seines Dramas mafsgebend gewesen sein, nicht aber die Absicht, das Verdienst

mit Namen bezeichnet, wird kein Hellene genannt. Und wie hätte auch der Dichter aus der Fülle glänzender Namen einzelne hervorheben können, ohne gegen andere ungerecht zu werden! Es waren ja eben jene Siege eine gemeinsame That der Nation. Aufserdem waren diese Begebenheiten und der ruhmvolle Antheil der Einzelnen im frischen Andenken, so dafs es der Nennung der Namen gar nicht bedurfte. Wohl aber ist eine tiefere ethische Beziehung auf die unmittelbare Gegenwart nicht zu verkennen. Durch die Siege über die Meder war das Selbstgefühl der Hellenen mächtig gehoben. Die Besorgnifs, dafs das Volk sich über die Schranken der Zucht und des Mafses hinwegsetzen werde, lag nahe. Indem der Tragiker den tiefen Fall der persischen Macht schildert, der durch Uebermuth und Götterverachtung des Königs wie des Volkes veranlafst war, führt er ein Beispiel der Hinfälligkeit alles Irdischen, eine ernste Warnung gegen Vermessenheit vor. In dem Satze, dafs Demuth und Gottesfurcht dem Krieger allein den rechten Muth zu verleihen vermag, während Hoffahrt und Uebermuth zum Uebel ausschlägt, ist recht eigentlich der Kern der Tragödie enthalten; daher erkennt auch Aristophanes[49]) die patriotische Tendenz des Stückes gebührend an. Wohl haben andere griechische Dichter sich oftmals ähnlich ausgesprochen, aber wenn irgend wo, so war damals dieser Gedanke zeitgemäfs und durch die Erfahrungen des letzten grofsen Krieges nahe gelegt. Auch Pindar, der mit Aeschylus in so vielen Punkten übereinstimmt, äufserte sich in gleichem Sinne.

Eine gewisse lokale Färbung steht dieser Tragödie sehr wohl an. Schon die zahlreichen persischen Namen, die der Dichter gewifs nicht ohne Absicht an einzelnen Stellen häuft, machen einen fremdartigen Eindruck, während mit gutem Bedacht die Namen der fremden Götterwelt fern gehalten werden. Ja, Aeschylus trägt hier kein Bedenken, die hellenischen Namen des Phöbus und Hermes, des

des Aristides dem des Themistokles gegenüber in Schatten zu stellen. Aeschylus hebt die Waffenthaten der Hellenen in vielen Schlachten hervor, eben weil er zeigen will, wie die persische Macht sowohl zu Wasser als zu Lande gebrochen ward. Dafs auch der Kampf auf der Insel Psyttalia (Aesch. Pers. 447 ff.), wo der günstige Erfolg hauptsächlich dem Aristides verdankt ward, ausführlich geschildert wird, ist nur sachgemäfs, und man darf darin keine Parteinahme für Aristides finden.

49) Aristophanes Frösche 1026.

Zeus und Aidoneus den Persern in den Mund zu legen. Wohl aber hat er, von richtigem Gefühl geleitet, vermieden, eine Gottheit auftreten zu lassen. Die Geistererscheinung leistet einen viel wirksameren Dienst. Dafs in diesem Drama, welches nicht eine sagenhafte Begebenheit der fernen Vorzeit, sondern ein geschichtliches Ereignifs aus nächster Nähe darstellt, eine Schlichtheit des Tones herrscht, liefs sich von dem kunstverständigen Meister erwarten. Wohl aber ist die Sprache, wo sie den Bilderschmuck nicht verschmäht, wie in mancher eigenthümlichen Wendung dem orientalischen Charakter angenähert, obschon der Dichter mit weiser Mäfsigung verfuhr und dem Geiste der griechischen Sprache nicht untreu wird.[50]) Die zahlreichen Interjectionen, unter denen sich manches Ungewöhnliche findet[51]), versetzen uns unwillkürlich in eine fremde Empfindung, und noch wirksamer mochten die Melodien sein, welche die Gesänge begleiteten.[52]) Aber auch in Gedanken und Anschauungen giebt sich das orientalische Wesen kund. So wird ganz besonderer Werth auf den Prunk der äufseren Erscheinung gelegt. Die Worte mit denen die Rede des Darius abschliefst[53]), erscheinen mit dem Ernst der Situation nicht recht verträglich, erinnern aber unwillkürlich an die berufene Grabschrift des Sardanapalus. Das Jammergeschrei und die mafslosen Wehklagen des Xerxes und des Chores, mit denen das Drama abschliefst, haben manche unpassend gefunden, aber Aeschylus hat auch hier nur getreu die Persersitte geschildert.[54]) Wenn Aeschylus die Herrschaft des Darius in idealem Lichte schildert, so hat er damit sicherlich die Anschauungsweise

50) So nennt der Dichter die Fische des Meeres *ἄναυδοι παῖδες τᾶς ἀμιάντου* (V. 577). Die Biene heifst schlechthin *ἀνθεμουργός* (V. 612), der reine Quell *παρθένος πηγή* (V. 613). Ob auch *οἰστοδέγμων* (V. 1020), d. h. der Köcher hierher gehört, ist zweifelhaft. Hochalterthümlich ist *βαλλὴν ἀρχαῖος βαλλήν* (V. 657. 665). Wie passend gerade hier Wendungen wie *δέσποτα δεσπότου* (V. 666) oder *πιστὰ πιστῶν* (V. 681) sind, fühlt jeder.

51) Die Interjection *ὀά*, die mehrmals vorkommt, nennt der Scholiast zu V. 116 *Περσικὸν θρήνημα*; doch verlangt das Metrum dort vielmehr *ὠά*.

52) Perser 937: *Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος πέμψω πολύδακρυν ἰακχάν*, 1054: *ἐπιβοᾶν τὸ Μύσιον*. Vgl. auch V. 633.

53) Perser 840 ff.

54) Man vergleiche die Schilderung der Trauer über den Tod des Reiterführers Masistius bei Herodot IX 24, wo besonders die *οἰμωγὴ ἄπλετος* hervorgehoben wird, von der ganz Böotien wiederhallte: *οἱ μέν νυν βάρβαροι τρόπῳ τῷ σφετέρῳ ἀποθανέντα ἐτίμων Μασίστιον*, fügt der Historiker hinzu.

getroffen, welche unter den Persern damals die herrschende war. Dem Tragiker selbst mag dies nicht bewufst gewesen sein; ihm kam es hauptsächlich darauf an, durch diesen Contrast das unheilvolle Regiment des Xerxes in das rechte Licht zu rücken.

Das Stück, welches mit Beifall aufgenommen wurde und den ersten Preis erhielt, brachte Aeschylus bald nachher in Syrakus wieder auf die Bühne, wohl nicht ohne Abänderungen im Einzelnen.[55]) Eine Andeutung findet sich noch da, wo Darius zur Atossa sagt[56]), sie solle aus dem Palaste Kleider, wie sie für den König sich ziemten, holen, dem Sohne entgegengehen und ihn in seinem Leide trösten; denn nur die Mutter werde dies vermögen. Man erkennt deutlich, wie hier eine spätere Scene schon vorbereitet wird. Allein die Ausführung entspricht nicht dieser Ankündigung; denn Atossa erklärt sich zwar bereit, dem Gebote zu willfahren, und tritt ab, erscheint aber nicht wieder, sondern mit den Klagegesängen des Xerxes und der Greise schliefst das Drama. Uns liegt offenbar die zweite Bearbeitung vor, wo der Dichter den Schlufs abgeändert hat, ohne jedoch die Verse, welche einen anderen Ausgang ankündigen, zu tilgen.

Die Sieben gegen Theben sind Ol. 78, 1 aufgeführt. Mitbewerber um den Preis waren Aristias und Polyphradmon, die Söhne der älteren Kunstgenossen Pratinas und Phrynichus.[57]) Aeschylus Die Sieben gegen Theben.

55) Schol. Aristoph. Ran. 1028: *δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι* (lies *ἀναδεδιδάχθαι*) *ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ' περὶ κωμῳδιῶν*, und der Biograph des Aeschylus: *Φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ καὶ λίαν εὐδοκιμῆσαι.* Diese Nachricht beruht gewifs auf glaubwürdiger Ueberlieferung. Aber wenn alte Erklärer des Aristophanes, wie Herodikus, einen Beweis dafür in der Stelle des Aristophanes zu finden vermeinten, so ist bei der fehlerhaften Ueberlieferung des Textes jener Stelle kein sicheres Resultat zu gewinnen. Auch das Scholion ist arg entstellt; nur erkennt man, dafs jene Grammatiker das Drama gerade so, wie wir es besitzen, vorfanden und den Verlust der anderen Recension beklagten.

56) Perser 832.

57) Schon aus dem Schol. Aristoph. Ran. 1021 wufste man, dafs die Sieben später als die Perser aufgeführt wurden. Die später aufgefundene Bemerkung des Schol. (Hypothesis) zu unserer Tragödie bestätigt dies: *ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγενίδου ὀλυμπιάδι οη'. Ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῇ. Δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου πατρός. Τρίτος Πολυφράδμων Λυκουργείᾳ τετραλογίᾳ.*

ging aus dem Wettkampfe als Sieger hervor. Der Titel des Dramas scheint nicht recht zutreffend, da er den Krieg der Argiver gegen Theben und den endlichen Sieg der Belagerten über ihre Feinde in Aussicht stellt; allein der Tragiker behielt hier wie anderwärts die herkömmliche, dem Publikum wohlbekannte Benennung bei.[58])

Eteokles eröffnet das Stück mit einer Rede an die Bürger der Stadt, die er zu muthiger Abwehr des bevorstehenden Angriffes der Argiver auffordert. Ein Bote, der auf Kundschaft ausgesandt war, meldet, dafs die Feinde von allen Seiten einen Sturm auf die Stadt vorbereiten und das Loos entscheiden werde, zu welchem Thore jeder Fürst seine Krieger führen soll. Eteokles entfernt sich, nachdem er zu den Göttern um Rettung der bedrängten Kadmusburg gebetet. Jetzt tritt der Chor der thebanischen Jungfrauen auf. Die Nähe der drohenden Gefahr hat ihr Gemüth mit Angst erfüllt, und mit demüthigen Bitten wenden sie sich an die Schutzgötter der Stadt. Der zurückkehrende Eteokles schilt die jammernden Frauen, indem er besorgt, ihre Wehklagen möchten den Muth der Männer schwächen. In diesem Wortwechsel des Eteokles mit dem Chore wird der Gegensatz zwischen der Energie des thatkräftigen Mannes und der passiven Haltung der weiblichen Natur mit voller Lebendigkeit vorgeführt. Eteokles tritt wieder ab, indem er dem Chore gebietet, sich der bangen Furcht zu entschlagen und nach hellenischer Sitte den Päan anzustimmen, um den Muth in der Brust neu zu beleben. Die Mahnung des Fürsten ist nicht vergeblich. Ein gefafstes Wesen spricht sich in dem Chorliede aus, obwohl, indem das Bild einer eroberten Stadt mit düsteren Farben ausgemalt wird, mehr ruhige Ergebung als muthiges Vertrauen durchblickt.

Eteokles kehrt zugleich mit dem Boten zurück, welcher berichtet, wie das Loos die Führer des feindlichen Heeres zum Angriff auf die sieben Thore der Stadt vertheilt habe, indem er dabei sorgfältig die Schildzeichen der Einzelnen beschreibt. Eteokles stellt jedem der argivischen Fürsten einen ebenbürtigen Krieger gegenüber. Diese weit ausgeführte Scene[59]) scheint auf den ersten Blick besser für das Epos als das Drama geeignet. Die Griechen waren ein streitbares ritterliches Volk, hatten daher auch besonderes Wohl-

58) Korinna hatte für einen Jungfrauenchor Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας (fr. 6) gedichtet.

59) Sieben 369—719.

gefallen an kunstreich verzierten Rüstungen, daher auch die Dichter sicher auf Beifall rechnen konnten, wenn sie an geeigneter Stelle solche Schilderungen einflochten. Die Homerische Poesie war vorausgegangen, und Aeschylus folgt auch hier den Spuren des Epos. Der reflektirende Verstand wird einwenden, dafs im Augenblicke der höchsten Gefahr eine solche Schilderung der Wappen unzeitig erscheine, und Euripides hat nicht unterlassen, seinen Vorgänger deshalb zu tadeln.[60]) Aeschylus mochte selbst diesen Vorwurf voraussehen. Daher sucht er das Verhalten des Eteokles zu motiviren, indem er darauf hinweist, die Entscheidung des Kampfes sei nicht sofort zu erwarten, da die Feinde wegen ungünstiger Vorzeichen zögerten.[61]) Indes diese leicht hingeworfene Rechtfertigung würde nicht genügen, wenn der Dichter blofs die Gelegenheit ergriffen hätte, um eine oberflächliche Neugier zu befriedigen. Allein Aeschylus benutzt die Beschreibung der Wappen zu einer Charakteristik ihrer Träger. So gewinnt selbst das Aeufserliche eine tiefe Bedeutung; die Helden des thebanischen Krieges treten uns als concrete Gestalten entgegen. Aeschylus flicht nicht eine lange zusammenhängende Erzählung des Boten ein, sondern Rede und Gegenrede, Dialog und melischer Vortrag wechseln in stetiger Folge nach dem Gesetze wohl abgewogener Symmetrie ab. Sowie der Bote einen der übermüthigen Führer des feindlichen Heeres genannt und beschrieben hat, antwortet Eteokles, indem er einen ebenbürtigen Kämpfer ihm gegenüberstellt, und dann singt jedes Mal der Chor eine kurze Strophe, mit seinen Wünschen die Wahl begleitend. So erscheint die Scene als ein organischer Theil einer wohlgegliederten Composition. Nur oberflächliche Beurtheiler können hier den ungemischten Stil der epischen Darstellung finden; alles ist vielmehr von dramatischem Leben erfüllt. Es wird uns nicht nur das deutlichste Bild des Krieges vor Augen geführt, sondern der ungestüme

60) Euripides Phönissen 751: *ὄνομα δ᾽ ἑκάστου διατριβὴ πολλὴ λέγειν ἐχθρῶν ὑπ᾽ αὐτοῖς τείχεσιν καθημένων.* Euripides hat diesen Fehler, den er an Aeschylus rügt, vermieden, indem er von Homer ein anderes Motiv entlehnt und gleich im Eingange seines Dramas in einem Zwiegespräche zwischen Antigone und dem Pädagogen die Heerführer mit ihren Schildzeichen beschreibt. Freilich macht er sich nachher eines Pleonasmus schuldig, indem nochmals der Bote in seinem Schlachtberichte nach epischer Weise ausführlich die Rüstungen der Helden schildert.

61) Sieben 379.

heroische Geist durchdringt alles mit unwiderstehlicher Gewalt; selbst die sonst zaghaften Jungfrauen des Chores schlagen einen gehobenen Ton an. So ist diese Scene, wo die Handlung stillzustehen scheint, recht eigentlich der Mittelpunkt des Dramas. Wohl behandelt der Dichter mit einer gewissen läfslichen Freiheit das Mafs der Zeit, aber er zeigt nur, wie er selbst die schwierigste Aufgabe glücklich zu lösen vermag. Der Gipfel des Pathos wird für den Schlufs der Scene aufgespart, indem Eteokles erklärt, den Kampf am siebenten Thore selbst zu übernehmen und der frevelhaften Herausforderung des Polyneikes zu folgen, der, nur dem Gefühl der Rache gehorchend, nach des Bruders Blut verlangt. Die Bitten des Chores vermögen nicht den Eteokles in seinem Entschlusse wankend zu machen. Er weifs, dafs sich das finstere Verhängnifs erfüllen wird, und zieht ungebeugt in den letzten entscheidenden Kampf. Hatte Eteokles schon früher[62]) und jetzt wiederholt auf den Fluch des Vaters hingewiesen, der den unseligen Zwist der Brüder anfachte, den Kriegszug des Landesflüchtigen gegen die Vaterstadt veranlafste und jetzt zum Untergange des Hauses durch Wechselmord führen sollte, so enthüllt nun der Chor in diesem bedeutsamen Momente das furchtbare Geschick des Königshauses, wo Sünde und Fluch sich von Geschlecht auf Geschlecht vererbt. Der Chor kann sich der Furcht nicht entschlagen, dafs an den Söhnen des Oedipus des Vaters Drohung, der Stahl solle der Theiler des Reiches sein, sich erfüllen werde. Da tritt der Bote wieder auf und bringt die Bestätigung. Die Stadt ist gerettet, aber die feindlichen Brüder sind im Zweikampfe gefallen. Mit lakonischer Kürze wird das Entsetzliche berichtet. Der Dichter wufste sehr wohl, wie hier kein Platz für ausführliche epische Schilderung war. In feierlichem Zuge werden die Leichen der nun im Tode vereinten Brüder herbeigetragen, und mit der Todtenklage schliefst die Tragödie.

Mit Recht bewunderten die Zeitgenossen des Aeschylus wie die Nachlebenden den hohen kriegerischen Geist, der dieses Drama beseelt. Das Urtheil des Gorgias stimmt mit dem des Aristophanes vollkommen überein.[63]) Kein anderer Dichter war mehr berufen, eine

62) Sieben 70.

63) Gorgias bei Plutarch Quaest. Symp. VII 10, 2, 9: *ὥσπερ καὶ τὸν Αἰσχύλον ἱστοροῦσι τὰς τραγῳδίας ἐμπίνοντα ποιεῖν, καὶ οὐχ, ὡς Γοργίας εἶπεν, ἓν τῶν δραμάτων αὐτοῦ μεστὸν Ἄρεως εἶναι, τοὺς ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, ἀλλὰ*

so schwierige Aufgabe zu lösen als Aeschylus, der aus eigener Erfahrung den vollen Ernst des blutigen Krieges kannte und in der Perserzeit so glänzend seinen Heldenmuth bewährt hatte. So erscheint die Tragödie recht eigentlich als ein mächtiger Nachklang der Freiheitskriege, und man begreift vollkommen den ungetheilten Beifall, mit dem das Geschlecht jener grofsen Zeit diese Leistung des Aeschylus begrüfste. Bei dem unheilvollen Bruderzwiste schwebte wohl unwillkürlich dem Dichter die verrätherische Verbindung des Pausanias und Themistokles mit dem Perserkönige vor, war doch die Besorgnifs, dafs der landesflüchtige athenische Staatsmann mit fremder Hülfe seine Rückkehr erzwingen möchte, gar nicht unbegründet. In den Worten, die der patriotisch gesinnte Dichter dem verständigen Seher Amphiaraus in den Mund legt, hat er diesem Gefühl den würdigsten Ausdruck verliehen.[64])

Die Kunst des Aeschylus zeigt sich besonders darin, dafs er unser Interesse für Eteokles zu gewinnen weifs. Erleichtert wird ihm diese schwierige Aufgabe dadurch, dafs gemäfs der Schlichtheit der alten Tragödie noch nicht beide Brüder einander gegenüber auftreten. Eteokles ist nach der Darstellung des Aeschylus der ältere Bruder. So steht ihm das bessere Recht zur Seite; er kämpft für seine Stadt und sein Land, während Polyneikes mit fremden Bundesgenossen die Heimath befehdet; und eben diese hingebende Vaterlandsliebe adelt den Charakter des Eteokles. Man hat ihn fromm genannt; allein dieser Zug ist dem Helden des Aeschyleischen Dramas fremd. Er ist nur frei von Uebermuth und Götterverachtung, welche die feindlichen Führer kennzeichnet. Eteokles erscheint als ein starrer, unbeugsamer Charakter. Den männlichen Muth, die Energie des Willens und Thatkraft hat der Dichter mit grofsen und deutlichen Zügen gezeichnet. Hier ist nichts Steifes oder Conventionelles, sondern eine lebensvolle heroische Gestalt tritt uns entgegen, und der Charakter des Eteokles steht mit seinem Schicksal vollkommen im Einklange. Verflochten in ein unheilvolles Verhängnifs, in Sünde erzeugt, in der tiefsten Zerrüttung der Familie auf-

πάντα Διονύσου. Aristoph. Frösche 1021: *Δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστὸν . . . τοὺς ἑπτ᾽ ἐπὶ Θήβας, ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάϊος εἶναι.*

64) Sieben 580 ff. Dafs man in diesen Versen ein indirektes Lob des Aristides fand, ist wohl glaublich; ob jedoch Aristides zur Zeit der Aufführung dieser Tragödie noch am Leben war, läfst sich nicht genau feststellen. (S. S. 292 A. 47.)

gewachsen, geht er unter der erdrückenden Last des väterlichen Fluches zu Grunde. Als die letzte Entscheidung an ihn herantritt, macht er gar keinen Versuch, der entsetzlichen Frevelthat auszuweichen, zu der die Drohung des Bruders wie des Vaters düstere Prophezeiungen hindrängten. Mit eisiger Kälte spricht er den Entschlufs aus, dem Bruder gegenüberzutreten. Die Bitten und Gründe des Chores haben über ihn keine Macht; ihn beherrscht nur ein Gedanke, dafs sein schuldbeladenes Geschlecht den Göttern tief verhafst ist, dafs die furchtbare Saat des Verderbens aufgehen mufs, dafs es für ihn keine Rettung, kein Entrinnen giebt. Nur ein Dichter wie Aeschylus vermochte die rauhe Gröfse dieser Natur, die trockenen Auges in den sicheren Tod geht und selbst vor dem Aeufsersten nicht zurückbebt, so darzustellen, dafs eine reine Wirkung erzielt wird.

Die Gesänge des Chores füllen nahezu die Hälfte des Stückes[65]), aber der Schwerpunkt ist in den Dialog verlegt. In den Persern, wo Atossa, der Schatten des Darius und Xerxes nach oder neben einander erscheinen, tritt dies lange nicht so merklich hervor, wie hier, wo die dramatische Handlung sich in dem einen Eteokles concentrirt. Aber der Chor ist kein blofses Beiwerk, sondern ein unentbehrliches Glied der dichterischen Composition. Schon der Gegensatz zwischen der Zaghaftigkeit der zarten Frauengemüther und der trotzigen Energie des gewaltigen Kriegsherrn ist äufserst wirksam. Die Gesänge des Chores dienen nicht blofs als Ruhepunkte mitten unter den bewegten kriegerischen Scenen, sie begleiten nicht nur mit dem Ausdrucke des Gefühls den Gang der Handlung, sondern sind von echt dramatischem Leben erfüllt. Das tragische Pathos gewinnt in diesen effektvollen Liedern den ergreifendsten Ausdruck. Eben durch die Wechselwirkung und den harmonischen Einklang zwischen dem Dialog und den melischen Partien wird jene Stimmung erzeugt, auf die jeder wahre tragische Dichter hinarbeitet.

Diese Tetralogie, wir können sie füglich Oedipodie nennen[66]),

65) Ungefähr 460 Verse von 960 (denn hier endet das Drama des Aeschylus) kommen auf die melischen Partien; wenn man auch die Trimeter des Chores mitrechnet, stellt sich das Gleichgewicht vollkommen her.

66) Dieser Name ist zwar nicht überliefert, aber das kyklische Epos gleichen Namens spricht dafür. Ebenso nannte ja Aeschylus eine andere Tetralogie nach dem Vorgange des Stesichorus Orestie.

stellt geradeso wie die Orestie den Fluch der Sünde dar, der sich von Geschlecht auf Geschlecht vererbt. Drei Generationen des unseligen Hauses der Labdakiden führt Aeschylus vor. Laius zeugt trotz der wiederholten Warnungen des Orakels einen Sohn[67]), und als Oedipus geboren ward, vermeinen die Eltern das drohende Geschick, was der Gott ihnen verkündet hat, abwenden zu können, indem sie das neugeborene Kind auf dem Kithäron aussetzen. Oedipus' Geburt und Aussetzung bildete wohl den Inhalt der ersten Tragödie[68]), des Laius; denn Aeschylus wird seiner Gewohnheit gemäfs auch hier nur einen einzelnen Moment der Handlung herausgehoben haben. Das zweite Drama schilderte den jähen Sturz des Oedipus von der Höhe seines trügerischen Glückes. Auch ihm hatte Apollo sein Schicksal — Vatermord und Blutschande — offenbart. Auch er wähnt wie einst der Vater das Unheil von sich fernzuhalten, wenn er die Heimath meidet, und fördert so selbst die Erfüllung des Götterspruches, ohne zu ahnen, was er that. Die unausbleibliche Katastrophe hatte Aeschylus in dem Mittelstücke vorgeführt.[69]) Oedipus, indem er endlich das Geheimnifs seiner Geburt entdeckt und die entsetzlichen Thaten ans Licht bringt, blendet sich selbst und verflucht sein eigenes Geschlecht. Die Erfüllung des furchtbaren Vaterfluches stellt eben die dritte Tragödie dar, während das Satyrdrama, mit herkömmlicher Freiheit zurückgreifend, indem hier Oedipus das Räthsel der Sphinx löste und Theben von der verderblichen Landplage befreite, die Tetralogie abschlofs.

Die Oedipodie umfafst die düstere Geschichte des thebanischen Königshauses, welches durch eine grausame Verflechtung des Schicksals Frevel auf Frevel häuft. Das heillose Vermächtnifs des Vaters vererbt sich auf die Söhne und Enkel, bis endlich mit dem Untergange der letzten Spröfslinge dieses Stammes der Zorn der höheren Mächte erlischt. Aeschylus geht nicht darauf aus, den Gehalt der

67) Dafs Aeschylus den Anfang des Unheils auf die schnöde Lust, zu der Laius den schönen Chrysippus mifsbrauchte, und den Fluch des Pelops zurückführte, wie Neuere vermuthet haben, ist nicht zu erweisen.

68) In dem Chorgesange V. 745 ff. wird die Verschuldung des Laius deutlich bezeichnet und zugleich auf den Inhalt der ersten Tragödie hingewiesen. Vgl. auch V. 691 und 802.

69) Die Hauptmomente sind zusammengefafst in den Worten des Chores V. 772 ff., wo der Dichter gewissermafsen nur den Inhalt der vorhergehenden Tragödie recapitulirt.

Sage in ihrem ganzen Umfange zu erschöpfen, sondern schildert in grofsen Umrissen das Wirken des Rachegeistes, indem er vieles nur kurz andeutet, anderes ganz übergeht. Die breite Ausführung schickt sich für die epische, nicht für die dramatische Poesie. Aber die vorzugsweise tragischen Motive weifs Aeschylus sehr wohl herauszufinden und wirksam zu benutzen. Wie die uns erhaltene Tragödie überall auf die beiden vorhergehenden Stücke zurückweist, so wird der Dichter auch dort für die nothwendige Verknüpfung Sorge getragen haben. Der Vorwurf, als sei die Verbindung der einzelnen Dramen, welche Aeschylus zu einer Trilogie vereinigte, nur eine lose gewesen, ist unbegründet. Mit mehr Schein hat man an dem Schlufs unserer Tragödie Anstofs genommen, der das moderne Gefühl nicht recht befriedigt. Bei einem Einzeldrama würde man diesen Mangel leichter nehmen, als bei dem Schlufsstück einer tragischen Trilogie; denn dafs das Satyrspiel für das, was man hier vermifst, keinen Ersatz bieten konnte, ist klar. Daher war man früher geneigt, den Sieben die mittlere Stelle in der trilogischen Composition anzuweisen, so dafs noch eine andere Tragödie gefolgt sei, welche die rechte Lösung brachte.[70]) Durch das urkundliche Zeugnifs der Didaskalie ist diese Vermuthung für immer beseitigt. Andere, indem sie unserer Tragödie die rechte Stelle anwiesen, glaubten, der Dichter habe, als er die Oedipodie zur Aufführung brachte, beabsichtigt, eine zweite Trilogie als Fortsetzung folgen zu lassen, und aus den Bruchstücken der Epigonen sieht man, dafs Aeschylus das Thema von dem Kampfe zwischen Argos und Theben wieder aufnahm. Allein dafs dem Dichter eine solche Absicht fern lag, beweist unsere Tragödie, indem sie die Söhne des Oedipus ohne Nachkommen sterben läfst.[71])

Der Ausgang der Sieben bietet auch sonst mehrfachen Anlafs zu Bedenken dar. Indem die Leichname der feindlichen Brüder in feierlichem Zuge erscheinen und der Chor im Begriff ist, die Todtenklage anzustimmen, treten Antigone und Ismene auf, um, wie der Chor ankündigt, gleichfalls der Pflicht der Pietät zu genügen. Nun

70) Man rieth auf die *Ἐλευσίνιοι.*

71) Sieben 827: *ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους*, vgl. 691 und 955. Irrthümlich hat man V. 902 in den nicht einmal kritisch gesicherten Worten *μενεῖ κτέανά τ' ἐπιγόνοις* eine Beziehung auf die Epigonen zu finden vermeint.

folgt aber nicht etwa ein Wechselgesang zwischen dem Chore und den beiden Schwestern, sondern zunächst beweinen die thebanischen Jungfrauen, in Halbchöre aus einander tretend, die Gefallenen; dann erst tragen die Schwestern einen Trauergesang voll leidenschaftlicher Aufregung vor, an dem sich der Chor nur mit ein Paar Versen betheiligt. Hier geschieht also das Unglaubliche, dafs die Schwestern lange Zeit hindurch während des umfangreichen Chorliedes[72]) sich stumm und völlig theilnahmlos verhalten. Dann tritt ein Herold auf und verkündet als Beschlufs der versammelten Berather der Gemeinde, den Eteokles, der den Tod für das Vaterland gestorben, mit allen Ehren zu bestatten; dagegen solle der Leichnam des Polyneikes, der ruchlos die Heimath mit Krieg überzogen, unbeerdigt über die Grenze des Gebietes den Hunden und Raubvögeln als Frafs hingeworfen werden. Da erklärt Antigone, sie werde eigenhändig den Polyneikes bestatten, und läfst sich durch die warnenden Worte des Herolds in ihrem Beschlufs nicht irre machen. Auch die Ansichten des Chores sind getheilt; die eine Hälfte geleitet mit der Antigone den todten Polyneikes, während die andere sich der Ismene anschliefst, die dem Leichname des älteren Bruders folgt. So endet die Tragödie mit einer ungelösten Verwickelung. Man hat zwar gemeint, gerade hier bethätige der Dichter seine Kunst, indem er auf die weitere Fortsetzung der Sieben hinweise.[73]) Allein wenn das tragische Geschick der Antigone, die gegen das Verbot der Thebaner den Polyneikes bestatten will, den Inhalt einer neuen Tragödie bilden sollte, konnte der Dichter gar keinen schlimmeren Mifsgriff thun, als indem er das, was sich zur Exposition eines neuen Dramas wohl eignete, als Schlufsscene dem letzten Stücke einer trilogischen Composition anhängte und so das wesentliche Motiv der beabsichtigten Fortsetzung vorwegnahm. Wenn irgend wo, so ist hier die Vermuthung nahe gelegt, dafs fremde Hände den Nachlafs des grofsen Dichters überarbeitet haben.

Die Tragödie des Aeschylus schlofs mit der Todtenklage des Chores ab. Die bedeutungsvollen Worte[74]), dafs, nachdem der Fluch

72) Sieben 874–960.

73) Da die Sieben das Schlufsstück sind, konnte diese vermeintliche Fortsetzung erst in einer neuen Trilogie erfolgen.

74) Sieben 960: *δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων*, indem der Gedanke mit energischer Kürze zusammengefafst wird.

vollständig in Erfüllung gegangen und das den Göttern verhafste Geschlecht des Laius durch den Wechselmord der beiden letzten männlichen Sprossen vertilgt war, auch der böse Genius des Geschlechtes erloschen sei, bezeichnen so bestimmt als möglich den Endpunkt des Dramas wie der Trilogie. Das moderne Gefühl mag einen versöhnlicheren Abschlufs verlangen; dem männlichen Geiste des Aeschylus steht diese Herbheit wohl an.[75]) Antigone und Ismene, wie alles Folgende, sind dem ursprünglichen Entwurfe fremd. Aufserdem aber mufs man auch die anapästischen Perikopen (V. 861—873) ausscheiden; denn sie wurden nur eingeschaltet, um das Auftreten der Schwestern vorzubereiten.[76])

Wenn wir so die Töchter des Oedipus entfernen, schliefst das Stück nicht mehr mit einem eigentlichen Kommos, aber doch mit einem Klageliede.[77]) Der Threnos der Antigone und Ismene sondert sich durch seinen Ton[78]) und die Behandlung des Technischen merklich von der Weise des Aeschylus ab. So ist hier mit sichtlicher Vorliebe ein Vers nicht selten unter zwei Personen vertheilt, was von der Strenge der älteren Kunst abweicht und sehr deutlich auf einen jüngeren Dichter hinweist; denn Aeschylus hat sich diese Freiheit in melischen Partien nur ein und das andere Mal gestattet.

75) Wenn man behauptet hat, eben das Erscheinen der Antigone und Ismene wiese auf eine bessere Zukunft hin, nachdem eben das letzte schwere Gericht ergangen, so ist dies eine ganz willkürliche Deutung. Die Töchter des Oedipus theilen mit den Söhnen den gleichen Ursprung, und Antigone, wie sie hier eingeführt wird, ist demselben unheilvollen Verhängnifs verfallen, wie die Brüder.

76) Es ist möglich, dafs auf V. 873 gleich die Fortsetzung V. 961—1077 folgen sollte, indem der Bearbeiter den Schlufs der Tragödie, der sich dann nur durch einen glücklichen Zufall erhielt, ganz beseitigte; dann hätte der Fortsetzer wenigstens das lange Verstummen der Schwestern vermieden. Die Anapästen des Chores V. 861—873 lassen sich mit einer solchen Anordnung wohl vereinigen; jedoch hatte der Bearbeiter wohl zu viel Ehrfurcht vor dem grofsen Dichter, um den gehaltvollen Gesang des Chores zu streichen.

77) Denn für den *κομμός* sind *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* unentbehrlich. Es ist ein *ϑρῆνος* geradeso wie Choeph. 22 ff.

78) In dem Klagegesange des Chores überwiegt die ruhige Betrachtung. Der Wechselgesang der Schwestern hat einen bewegten Charakter; in kurzen abgebrochenen Klagelauten giebt sich der heftige leidenschaftliche Schmerz kund. Dies ist an sich ganz angemessen und würde kein Bedenken erregen, wenn nicht andere gewichtige Gründe die Thätigkeit des Fortsetzers verriethen.

Auch sonst stöfst man in dieser Schlufspartie auf manches, was mit dem Stile des Aeschylus nicht recht harmonirt und deutlich die Thätigkeit eines Ueberarbeiters verräth. Der Umfang dieser Tragödie schien nach dem Mafsstabe der späteren Bühnenpraxis zu beschränkt. Als man daher die Sieben aus dem trilogischen Verbande loslöste, um sie als selbständiges Stück aufzuführen, nahm man diese Erweiterung vor, die nicht gerade sonderliches Geschick bekundet. Denn abgesehen von den schon gerügten Uebelständen würde die Parteinahme der einen Schwester für Eteokles, der anderen für Polyneikes und der Zwiespalt, der sogar den Chor ergreift, gar wenig zu der Intention des Aeschylus passen. Nicht einmal das Verdienst selbständiger Erfindung kann man dem Verfasser dieser Partie zuerkennen; denn er hat offenbar die Antigone des Sophokles für seinen Zweck benutzt. Diese Scenen sind also erst nach Ol. 84, geraume Zeit nach dem Tode des Aeschylus, hinzugefügt, und nun erregt es auch nicht das mindeste Bedenken, wenn hier drei Personen gleichzeitig auf der Bühne auftreten.[79]) Denn es heifst das richtige Verhältnifs völlig verkennen, wenn man behauptet hat, Sophokles habe eben aus diesen Schlufsscenen der Sieben das Motiv seiner Antigone entlehnt.[80]) Der Verfasser gehört unzweifelhaft zur Sippe des Aeschylus; er ist ja im Uebrigen sichtlich bemüht, nach dem Mafse seiner Begabung die Weise des grofsen Meisters nachzubilden. So liegt es am Nächsten, an Euphorion zu denken, der mindestens bis Ol. 87 für die Bühne thätig war.

Die Schutzflehenden.

Die Schutzflehenden[81]) stellen die Aufnahme des Danaus und seiner Töchter in Argos dar. Auf der Flucht vor ihren Freiern, den Söhnen des Aegyptus, sind die Jungfrauen mit ihrem greisen Vater an der Küste von Argos gelandet und betreten so die Heimath der Io, der Aeltermutter ihres Geschlechtes. An einer geweihten Stätte unfern der Stadt Argos suchen sie mit Oelzweigen in der Hand Schutz an den Altären der Götter. Als Pelasgus, der König der Argiver, erscheint, geben sie sich zu erkennen und nehmen

79) Der Herold und die beiden Schwestern.

80) Aeschylus streut mit freigebiger Hand die Schätze seines reichen Geistes aus, aber ist niemals am unrechten Orte verschwenderisch. Sophokles aber ist nicht so arm an Erfindung, um nur von den Brosamen einer fremden Tafel zu leben.

81) Ἱκέτιδες.

seinen Beistand gegen ihre Verfolger, die ihnen ein verhafstes Ehebündnifs aufdringen wollen, in Anspruch. Der König, von schwankenden Empfindungen bewegt, da er ebenso die Gefahr eines Krieges scheut, wie den Zorn der Götter, die der Schutzflehenden sich thätig annehmen, gewährt endlich die verlangte Zusage. Doch wagt er nicht die volle Verantwortlichkeit auf sich zu nehmen, sondern überläfst die letzte Entscheidung dem Volke, und auf des Fürsten Antrag verheifst die Versammlung den Jungfrauen Schutz und gastliche Aufnahme. Inzwischen erscheint auch das Schiff mit den Söhnen des Aegyptus am Strande. Alsbald tritt ihr Herold auf, der unter heftigen Drohungen den Jungfrauen ihm zu folgen befiehlt. Schon ist er im Begriff Hand anzulegen, als der König dazwischentritt und den Herold hinwegreifst, der nahen Krieg ankündigend sich entfernt, während die Danaiden in Argos einziehen. So ist zwar zunächst die Gefahr abgewandt, aber zugleich ein weiterer Conflikt in Aussicht gestellt. Während Aeschylus in den Persern und in den Sieben die sich bekämpfenden Mächte noch nicht unmittelbar einander gegenüberstellt, sondern sich begnügt die eine Seite der dramatischen Handlung darzustellen, vertritt in dieser Tragödie der Herold das feindliche Princip, und der Kampf der entgegenstehenden Interessen wird direkt zur Anschauung gebracht.

Die Schutzflehenden gehörten einer Tetralogie an, die im Mythus selbst ihre Einheit hatte. Denn dieses Drama kann nicht als ein selbständiges Stück gelten, da die Verwicklung nur vorbereitet wird. Es mufs aber als der erste Theil der Tetralogie betrachtet werden[82]); denn es dient wesentlich der Exposition. Alles, was zum Verständnifs des Thatsächlichen erforderlich ist, wird uns hier geboten; aber welche Tragödien damit verbunden waren, läfst sich nicht mit voller Sicherheit ermitteln.[83]) Man hat gewöhnlich vermuthet, das Stück

82) Wenn man mit Rücksicht auf das geringe dramatische Interesse der Handlung die *Ἱκέτιδες* als das Mittelstück ansieht, so ist dieses Argument durchaus nicht mafsgebend.

83) Am nächsten liegt es, an die *Αἰγύπτιοι* und *Δαναΐδες* zu denken. Aus den Danaiden sind nur Bruchstücke erhalten; die Aegyptier kennt der Katalog der Aeschyleischen Stücke. Das einzige aus dieser Tragödie angeführte Fragment ist vielmehr den *Ἱκέτιδες* entnommen; aber gerade dies spricht für die Verbindung beider Stücke, da falsche Citate nicht selten auf diese Weise entstanden sind. Andere betrachten die *Θαλαμοποιοί* als Mittelstück oder finden

sei gegen Ende der 79. Olympiade aufgeführt worden, indem man Anspielungen auf das Bündnifs zwischen Athen und Argos, welches damals enger geknüpft ward, zu finden glaubt; dann würde die Tragödie zu den letzten Arbeiten des Aeschylus gehören. Allein dieser Voraussetzung widerspricht der Eindruck, den das Stück auf jeden unbefangenen Leser machen mufs. Die Schutzflehenden, wenn sie auch nicht zu den Jugendarbeiten des Dichters zu rechnen sind, gehören sicherlich jener mittleren Periode an, welche die ersten Versuche trilogischer Composition umfafst. Das Lyrische waltet, gerade wie in den Persern, entschieden vor. Da der Chor hauptsächlich Träger der Handlung ist und aufser Danaus und dem Argiverfürsten nur noch ein Herold auftritt, aber in keiner Scene alle gleichzeitig auf der Bühne sind, reichten zwei Schauspieler vollkommen aus.[84]) Das ganze Stück hat einen überaus schlichten und alterthümlichen Charakter, mehr als jede andere der erhaltenen Tragödien, von denen es sich besonders durch eine entschieden lokale Färbung sehr bestimmt absondert. Man kann diesen eigenthümlichen Ton nicht allein aus der Natur des Stoffes herleiten, der allerdings bei Aeschylus von Einflufs ist. Wie glücklich hat nicht der Dichter in den Persern in vielen kleinen und unscheinbaren Zügen das orientalische Wesen uns leibhaftig vor Augen gerückt. Allein hier müssen besondere Verhältnisse eingewirkt haben. Vor allem fällt auf, dafs der Fürst von Argos nicht in der Würde des patriarchalischen Königthums erscheint, wie man es bei einer Begebenheit aus ferner Vorzeit und bei einem Dichter von der Sinnesart des Aeschylus erwarten sollte; sondern jener pelasgische Fürst wird geradezu als oberster Beamter eines demokratischen Gemeinwesens geschildert und überall mit sichtlichem Nachdruck die Macht

darin einen Nebentitel für *Αἰγύπτιοι*. Als Satyrdrama fügt man die *Ἀμυμώνη* hinzu; alles dies ist ganz unsicher.

84) Der dritte Schauspieler kann erst nach den Sieben (Ol. 78, 1), die in ihrer ursprünglichen Gestalt nur zwei kennen, aufgekommen sein. Mit der Vermehrung der Schauspieler steht aber auch die weitere Beschränkung der Chorpartien in einem inneren Zusammenhange; in dieser Tragödie aber ist das Verhältnifs zwischen dem Dialog und den melischen Partien ungefähr das gleiche, wie in den Persern. Wie viel Personen den Chor der Hiketiden bildeten, ist durchaus unsicher. Wenn das Drama ursprünglich nicht für Athen bestimmt war, braucht man auch gar nicht den Mafsstab der attischen Bühnenpraxis anzulegen.

und das Verdienst des Volkes hervorgehoben. Dann ist insbesondere das ausführliche Chorlied[85]), wo die Danaiden den Argivern Heil und Segen wünschen, von so warmem und lebendigem Gefühl erfüllt, dafs man dies schwerlich aus der dichterischen Situation allein erklären kann. Auch finden sich gerade hier unverkennbare Beziehungen auf Zustände der unmittelbaren Gegenwart, auf die inneren Verhältnisse des argivischen Staates. So tritt eigentlich der Chor der fremden Jungfrauen aus seiner Rolle heraus, wenn er dem argivischen Demos empfiehlt, die alten Geschlechter im Besitz ihrer Ehrenrechte zu schützen[86]), während sonst Aeschylus in der Regel den individuellen Charakter des Chores sorgsam zu wahren sucht. Die Annahme, als falle das Stück in die Zeit, wo Athen ein Bündnifs mit Argos abschlofs, ist abgesehen von chronologischen Bedenken nicht ausreichend, um diese Art der Behandlung zu erklären.

Wenn wir sehen, wie nicht nur ältere, sondern auch neue Stücke des Aeschylus in Syrakus zur Aufführung kamen, so erscheint es wohl denkbar, dafs Aeschylus auch für andere auswärtige Bühnen thätig war, dafs er diese Tetralogie, welche einen Vorwurf aus den sagenhaften Anfängen des argivischen Landes behandelt, eben für Argos bestimmte; denn nur dort konnten Andeutungen, wie wir sie hier finden, gehörig gewürdigt werden.

Argos, nachdem es von den Spartanern unter Kleomenes hart heimgesucht worden, erholt sich nur langsam. Erst nach den Perserkriegen blüht es rasch empor, und zwar finden wir dort ein entschieden ausgebildetes demokratisches Regiment. In dieser Zeit wird Aeschylus die Schutzflehenden gedichtet haben. Daher tritt auch in diesem Drama der Demos in den Vordergrund, obwohl der Dichter seinen politischen Ueberzeugungen nicht untreu wird, sondern an schicklicher Stelle ernste Warnungen einflicht. Argos hatte damals offenbar noch nicht mit Gewalt sich die ganze Landschaft unterworfen; noch standen die ehrwürdigen Mauern von Mykenä und anderen argolischen Städten unversehrt. Aber Hader und Zwist mochte bereits die Gemüther entzweien und die Führer des Volkes

85) Hiket. 625 ff.

86) Hiket. 698: *Φυλάσσοι τἀπιτίμι' ἀστοῖς* [*ἀτιμίας τιμὰς* M] *τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει.*

sich mit weitgreifenden Plänen tragen; da war die Erinnerung an die Satzungen des althellenischen Rechtes wohl angebracht.[87])

Durch die alterthümliche Färbung der Rede macht diese Tragödie einen eigenen Eindruck. Wäre das Stück für Athen und das feingebildete attische Publikum bestimmt gewesen, dann dürfte man den Dichter von dem Vorwurfe, die Farben zu stark aufgetragen zu haben, nicht ganz freisprechen; anders, wenn die Schutzflehenden in Argos aufgeführt wurden. Was anderwärts fremdartig erschien, selbst abstofsend wirken konnte, das mufste hier, wo ein patriotisches Interesse, wo die alten Erinnerungen der Heimath mitwirkten, in ganz anderer Weise das Ohr des Zuschauers berühren.

Aeschylus liebt es, an Ort und Stelle den sagenhaften Ueberlieferungen nachzugehen. Sicherlich hat er auch Argos besucht. Gerade diese Landschaft mufste für einen Dichter von so alterthümlicher Sinnesweise und Gemüthstiefe wie Aeschylus eine besondere Anziehungskraft haben. Nicht leicht gab es anderwärts eine so reiche Fülle alter ehrwürdiger Erinnerungen, die nicht nur in riesenhaften Bauwerken, sondern auch in zahlreichen Götterdiensten und Sagen, in Sitten und Bräuchen, wie in der Mundart des Volkes klar und vernehmlich zu jedem redeten, der für das Alterthum empfänglichen Sinn hatte. Aeschylus mochte in Argos gastliche Aufnahme finden. Der Wunsch, ein Werk des grofsen Meisters zu sehen, erscheint begreiflich. So dichtete er für jene Stadt, vielleicht während seines Aufenthaltes im Angesicht der ehrwürdigen Denkmäler der Vorzeit, die Tetralogie, zu welcher die Schutzflehenden als einleitendes Stück gehörten.

Auch in den Schutzflehenden ist die dramatische Handlung gering, die Anlage des Stückes geradlinig und von höchster Einfachheit. Da die Töchter des Danaus, deren Schicksal hier entschieden werden soll, unmittelbar an der Handlung Theil haben und zugleich den Chor bilden, also eigentlich eine zwiefache Rolle ihnen zufällt, nehmen sie nicht nur den meisten Raum, sondern auch vorzugsweise unsere Theilnahme in Anspruch. Ueberhaupt macht das Drama einen zwiespältigen Eindruck. Die Chorgesänge sind von unvergleichlicher Schönheit. Ebenso ausgezeichnet durch Zartheit der Empfindung und Anmuth, wie durch tiefen Ernst und Erhabenheit der

87) Hiket. 701 ff.

Gedanken, gehören sie zu den vollendetsten melischen Dichtungen nicht nur bei Aeschylus, sondern in der griechischen Poesie überhaupt. Die Chorlieder sind der Schwerpunkt dieses Dramas. Hier bewährt sich vollkommen der Grundsatz des Aeschylus, der die lyrischen Partien als die Nerven der Tragödie betrachtete. Der Dialog dient gleichsam nur dazu, die Verbindung zwischen den Chorgesängen herzustellen. So hat denn die Charakterschilderung der Personen, welche neben dem Chore handelnd auftreten, etwas Unbefriedigendes. Der König von Argos, wie er ohne die gewöhnlichen Abzeichen der fürstlichen Gewalt erscheint[88]), erinnert nicht an die alte Heroenzeit, sondern an die letzten Inhaber des argivischen Thrones, die wohl noch den Namen, aber nicht mehr die volle Gewalt des Königs besafsen. Läfst sich dies auch aus der besonderen Bestimmung des Stückes erklären, so kann man doch nicht leugnen, dafs der König als ein schwächlicher, unselbständiger Charakter erscheint.

Noch viel auffallender aber ist die Art, wie Danaus eingeführt wird, die den Gesetzen der dramatischen Kunst durchaus widerstreitet. Er begleitet seine Töchter; aber als der König erscheint[89]), verstummt er nicht nur vollständig, sondern ist auch so gut wie verschwunden. Der König nimmt nicht die geringste Rücksicht auf ihn; erst am Schlufs der Scene[90]) redet er ihn ganz plötzlich als Vater der Jungfrauen an und heifst ihn nach der Stadt gehen. Aeschylus hat anderwärts vom Schweigen einen höchst wirksamen Gebrauch gemacht; aber dafs der Vater seine Töchter in so schwieriger Lage sich selbst überläfst, wie ein stummer, unterwürfiger Diener den langen Verhandlungen beiwohnt, ist unnatürlich. Man begreift, wie der Dichter nicht gern den Dialog unter drei Personen vertheilen mochte. Dies konnte er aber sehr leicht vermeiden, wenn er den Danaus unter einem schicklichen Vorwande, ehe der König erschien, abtreten und erst gegen Ende der Scene zurückkehren liefs. Es ist kaum denkbar, dafs sich Aeschylus eines solchen Fehlers schuldig gemacht hat. Er wird die Scene in der eben angedeuteten Weise angelegt haben. Später hat man, um die Tragödie abzukürzen, da der Vortrag der lyrischen Gesänge ein gröfseres Zeitmafs erheischte, die Verse, welche die Entfernung und das Wieder-

88) Hiket. 247.
89) Hiket. 234.
90) Hiket. 480 ff.

auftreten des Danaus motivirten, gestrichen. Man hielt sie für entbehrlich und glaubte vielleicht sogar dem Dichter einen Dienst zu leisten, indem man das Kunstmittel des Schweigens auch hier, freilich ganz an unrechter Stelle, anbrachte.

[Manuskript für die Analyse der Orestie findet sich nicht vor.]

) Den Gipfel seiner Kunst bezeichnet die Orestie, wo die ergreifenden Schicksale des Hauses der Atriden in ununterbrochener Folge vorgeführt werden, und zwar gebührt hier wieder die erste Stelle dem ersten Stücke. Agamemnons Tod ist die grofsartigste Tragödie überhaupt, die uns aus dem Alterthum erhalten ist. Weniger befriedigen die Eumeniden. Die Aufgabe, wie sie der Dichter sich hier gestellt hat, läfst nur schwer eine rein poetische Behandlung zu. Die Vertheidigung des Muttermordes hat etwas Spitzfindiges, Dialektisches, was sonst nicht die Art dieses Dichters ist, und die Versöhnung, mit der das Stück endet, wird uns immer unzulänglich erscheinen. (S. unten S. 335.) Die Orestie

Die Zeit der Aufführung des gefesselten Prometheus ist leider nicht überliefert; allein der Totaleindruck lehrt, dafs die Tragödie nicht zu den älteren Arbeiten gehört. Dies wird auch dadurch bestätigt, dafs der gefesselte Titane einen verheerenden Ausbruch des Aetna voraussagt. Eine solche Prophezeiung hat nur Bedeutung, wenn sie sich auf eine bekannte Thatsache bezieht.[91]) Offenbar gab die Eruption des Berges, welche Ol. 76, 1 die Gegend von Katana verheerte[92]), dem Dichter dazu Anlafs, der bei seinem Aufenthalt ein Sicilien Ol. 76, 4 [77, 1, s. S. 280] sich durch eigene Anschauung ein lebendiges Bild von den Wirkungen eines solchen Naturphänomens erworben hatte.[93]) Der gefesselte Prometheus. Die Zeit der Abfassung.

*) [Aus Ersch und Grubers Encyklopädie Erste Section, Theil 81, S. 362 B.]

91) Nur bei Seneca in der Medea 378 ff. findet sich ein wirklich prophetisches Wort, indem der Dichter mit wunderbarem Scharfblicke die Entdeckung einer neuen Welt voraussagt.

92) Thukyd. III 116 (etwas abweichend die Angabe der parischen Chronik Ep. 52). Der älteste bekannte Ausbruch des Aetna fällt in Ol. 21, der dritte erfolgte erst geraume Zeit nach Aeschylus' Tode.

93) Also kann die Tragödie Prometheus erst nach den Persern Ol. 76, 4 [77, 1] gedichtet sein, was auch dadurch bestätigt wird, dafs das damals aufgeführte Satyrstück schlechthin Προμηθεύς heifst. Unrichtig ist es, wenn man die Tragödie Prometheus wegen ihrer vermeintlichen Einfachheit noch vor die Perser setzt. Dafs der Prometheus in mehreren Handschriften voransteht, ist für die Chronologie ohne alle Bedeutung und nur durch praktische Gründe bedingt. Andere

Nur darf man nicht lediglich wegen dieser Beziehung das Drama in die unmittelbare Nähe jenes vulkanischen Ausbruches rücken; es gilt vielmehr, die gesammte dichterische Arbeit ins Auge zu fassen.

Der Prometheus zeigt die meiste Verwandtschaft mit der Orestie und gehört unzweifelhaft den letzten Lebensjahren des Dichters an. Allerdings erinnert das Drama uns insofern noch an die ältere Periode, als nur der Titane, nicht sein Gegner vorgeführt wird; die feindliche Macht hat der Dichter nur durch untergeordnete Personen, die den Willen des Zeus repräsentiren, dargestellt. Allein wie die bildende Kunst der Hellenen lange Zeit sich nicht an eine unmittelbare Vergegenwärtigung des höchsten Gottes gewagt hat, so verzichtet auch Aeschylus mit richtigem Gefühle darauf, Zeus selbst auf die Bühne zu bringen.[94]) Sonst aber zeigt die Tragödie durchaus jenes entwickelte Leben, wie wir es in der Orestie antreffen. Da nun Aeschylus nicht, wie man sich gewöhnlich vorstellt, seine dichterische Thätigkeit mit jener Tetralogie abschlofs, sondern auch in Gela rüstig zu arbeiten fortfuhr, so darf man wohl den Prometheus eben als die reife Frucht dieser letzten Lebensjahre betrachten. Daher ist es nicht auffallend, wenn die Tragödie sich vielfach von anderen Dramen absondert. Ein eigenthümlicher Vorzug ist die wunderbare Redegewalt und der leichte Flufs des Dialogs, sowie überhaupt die gleichmäfsige Fafslichkeit der Sprache in allen Theilen des Dramas, ohne dafs die Würde des hohen Stiles dadurch Einbufse erlitte. Sonst scheint Aeschylus manchmal mit dem widerstrebenden Stoffe zu ringen; hier ist er vollkommen Herr der Form. Denselben leichten Flufs verräth auch der iambische Trimeter, aber eben deshalb sind Auflösungen zahlreicher, als in irgend einem anderen Stücke.[95]) Noch mehr weicht die Behandlung der melischen Partien von der sonstigen Weise des Dichters ab. Der

wollen den Prometheus um Ol. 78, 1 oder 2 ansetzen, weil drei Schauspieler mitwirken. Allein Sophokles hat ja diese Neuerung nicht gleich Ol. 77, 4 eingeführt. Ueberhaupt ist dieses Argument nicht entscheidend, da der Dichter sich eines Parachoregems bedienen konnte. (S. S. 315. 316 A. 104.)

94) Nur in der *Ψυχοστασία* erschien Zeus, die Todesloose abwägend, auf dem *θεολογεῖον*, aber als ruhiger, unparteiischer Verwalter des Schicksals, während Aeschylus Scheu trug, den Gott seinem leidenschaftlichen, erbitterten Widersacher gegenüberzustellen. (S. S. 344 A. 169.)

95) Beachtenswerth sind besonders die Anapästen im ersten Fufse des Trimeters.

Dialog bildet entschieden den Schwerpunkt des Dramas; das Lyrische ist so viel als irgend möglich beschränkt.[96]) Hier zum ersten Male wird bei Aeschylus von dem Bühnengesange Gebrauch gemacht. Aber es ist sehr passend, dafs der Dichter den Prometheus, als er das Stillschweigen bricht und seinem bekümmerten Herzen Luft macht, nicht einen Monolog in Trimetern halten läfst, sondern den melischen Vortrag vorzieht, und der wiederholte Wechsel der Rhythmen entspricht genau den verschiedenartigen Empfindungen, die auf ihn einstürmen. Ebenso schildert Io bei ihrem ersten Auftreten in freien lyrischen Mafsen das schwere auf ihr lastende Verhängnifs. So verbleibt dem Chore nur ein mäfsiger Spielraum.[97]) Diese Chorlieder sind nicht nur von geringem Umfange, sondern es fehlt ihnen auch das Schwunghafte, die hohen Gedanken, die wir sonst in den Chören des Aeschylus antreffen[98]); aber sie haben dafür etwas ungemein Zartes und Anmuthiges. Unwillkürlich wird man an die Weise des Sophokles erinnert. Die leidenschaftliche Erregung, welche im Dialoge herrscht, wird durch die Milde und Anmuth dieser Gesänge gedämpft. Die Okeaniden, obwohl überirdischen Ursprungs, gleichen mehr sterblichen Frauen[99]) und begnügen sich mit ihrer Theilnahme jeden Abschnitt der Handlung zu begleiten.[100]) Dieses Mitleid, wel-

96) Die lyrischen Gesänge machen noch nicht den dritten Theil der Tragödie aus.

97) Die Tragödie zählt schon 1100 Verse; davon verbleiben dem Chore etwas über 150.

98) So erscheint besonders die Parodos im Vergleich mit der sonstigen Weise des Aeschylus unbedeutend; dagegen das dritte Chorlied, welches gerade die Mitte des Dramas (V. 526 ff.) bezeichnet, wird benutzt, um auf den Grundgedanken der Dichtung hinzuweisen.

99) Der Chor besteht aus Okeaniden; denn die Handlung, welche eigentlich dem Reiche der Götter angehört, verlangte nothwendig auch hier das Mitwirken höherer Wesen. Aber der Dichter hat diesem Chore nichts in den Mund gelegt, was nicht ebenso gut auch sterbliche Jungfrauen reden konnten, man vergleiche besonders das Chorlied 887 ff. (besonders 901 ff.), wo Aeschylus auf die sonst auch beim Chore geübte Kunst des Individualisirens verzichtet. Merkwürdig ist auch V. 550 f.: *οὔποτε . . τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί*, da Prometheus ebenso wie die Okeaniden göttlichen Ursprungs sind. Dies ist nicht Ungeschick; der Dichter brauchte sich nur genau an Hesiod zu halten, um den Anstofs zu vermeiden; aber er zieht es vor, seine Intention möglichst klar und unmifsverständlich kundzugeben.

100) Wie bei Sophokles, so ist auch hier der Chor als *ἄπρακτος κηδευτής* behandelt, der in Unterordnung verharrt und ohne eigentlichen Antheil an

ches der Chor bei dem Anblicke des gefesselten Prometheus empfindet, steigert sich bis zu lauten Klagen über die neue Gewaltherrschaft, die Zeus rücksichtslos geltend macht. Ja der Chor spricht sogar zuerst das bedeutsame Wort aus (V. 165), dafs diesem Regimente eine grofse Gefahr drohe. Aber als Prometheus dies aufgreift und daran die Hoffnung auf seine Erlösung knüpft, fällt der Chor wieder in die jungfräuliche Zaghaftigkeit zurück, die der Grundzug seines Charakters ist. Aeschylus konnte den Chor benutzen, um gegenüber den trotzigen Aussprüchen des Titanen auf das Recht des Zeus hinzuweisen, aber indem er diese Rechtfertigung für die zweite Tragödie aufspart, begnügt er sich auf die grofse sittliche Wahrheit hinzuweisen, dafs alles menschliche Sinnen und Trachten, aller Eigenwille den göttlichen Rathschlüssen gegenüber eitle Thorheit sei (V. 551 und 906). Wiederholt erhebt der Chor seine warnende Stimme (V. 928 ff.) und unterstützt sogar den Hermes (V. 1036), aber hält doch nichts desto weniger bis zum letzten Augenblicke treulich zu Prometheus (V. 1063 ff.). Naturgemäfs tritt daher auch eine andere Behandlung der rhythmischen Formen ein.[101])

Wahrscheinlich ist der Prometheus erst nach dem Tode des Aeschylus auf die Bühne gebracht. Er wird zu den vier Tetralogien gehören, welche Euphorion aus des Vaters Nachlasse veröffentlichte. Aber man darf dies nicht benutzen, um die Vermuthung neuerer Kritiker zu rechtfertigen, welche, durch den ungewohnten Ton betroffen, diese Gesänge dem Aeschylus absprechen. Aeschylus mag

der Handlung die Rolle des Zuschauers übernimmt und so dazu dient, das Bild des menschlichen Lebens, welches der tragische Dichter uns vorführt, zu vervollständigen.

101) Das erste ionische Strophenpaar der Parodos ist einem Liede des Anakreon nachgebildet; auch das zweite Strophenpaar zeigt denselben leichten Flufs und erinnert an Anakreontische Liederweisen. Im zweiten Chorliede kehrt der ionische Rhythmus wieder; darauf folgen kurze trochäische Strophen, deren Bildung von der sonstigen Weise des Aeschylus abweicht. Im dritten Chorliede (526 ff.) wird sehr passend zunächst das feierliche enkomiologische Versmafs angewandt, welches in der melischen Poesie eine ausgezeichnete Stelle einnimmt, auch schon von Chörilus und Phrynichus in die Tragödie eingeführt worden war, aber sonst bei Aeschylus nicht nachweisbar ist, während es bei Sophokles und Euripides sehr beliebt ist. Im folgenden Strophenpaare treten nicht minder passend Logaöden (anapästisch-iambische Reihen) ein. Das vierte Chorlied (887) bewegt sich wieder im enkomiologischen Rhythmus.

nicht alle Dramen völlig zum Abschlufs gebracht haben. So sah sich der Sohn genöthigt die letzte Hand anzulegen, Einzelnes hinzuzusetzen, manches abzuändern, aber er besafs gewifs so viel Pietät, um nicht ohne zwingende Gründe dieses Mittel anzuwenden. Der Dialog des Prometheus ist wie aus einem Gusse. Wollte man nun die Chorlieder dem Euphorion zueignen, so müfste man annehmen, der Entwurf des Dramas sei bis auf die melischen Partien ausgeführt gewesen. Jüngere Dichter mögen zuweilen in dieser Art gearbeitet haben, Aeschylus, der grofse Meister der melischen Kunst, schwerlich.[102]) Man erkennt vielmehr hier die wunderbare Vielseitigkeit des Aeschylus, der sich hinsichtlich der Stellung und Verwendung des Chores den Grundsätzen seines jüngeren Kunstgenossen anschlofs, gleichsam um zu zeigen, welche dramatischen Wirkungen auch er auf dem neuen Wege erreichen könne. Man erkennt deutlich, wie Aeschylus dem befreundeten Sophokles nicht sowohl entgegentrat, sondern vielmehr auf seine Reformen einging.

Man hat behauptet, Prometheus sei auf der Bühne durch eine Puppe dargestellt worden, weil ein Schauspieler in dieser unbequemen Stellung nicht so lange habe ausharren können.[103]) Allein mit Leichtigkeit liefs sich der Felswand eine Einrichtung geben, welche die nöthigen Ruhepunkte dem Darsteller gewährte. Aufserdem wäre das Starre, Unbewegliche einer todten Figur höchst störend. Prometheus ist ein eiserner Charakter. In der Scene, wo er an den Fels geschmiedet wird, ziemt es sich, die gröfste Ruhe zu bewahren, aber nachher, in Momenten leidenschaftlicher Erregung, mufste der Darsteller, soweit es die Banden gestatteten, Leben und Bewegung zeigen. Wenn ein Schauspieler die Rolle des Prometheus auf der Bühne übernahm, dann sind für die Eingangsscene drei Darsteller erforderlich. Dies hat nichts Befremdendes; denn das Drama gehört zu den letzten Arbeiten des Aeschylus. Bereits hatte Sophokles diese

102) Befremdlich erscheint nur das kurze Chorlied 687 nach dem Abtreten der Io. Vielleicht hat Euphorion dasselbe hinzugefügt, indem Aeschylus dasselbe später auszuführen beabsichtigt hatte, oder die ursprüngliche Fassung ist verkürzt; doch kann das ältere Lied nur mäfsigen Umfang gehabt haben, da die Episode nicht über Gebühr ausgedehnt werden durfte.

103) Der übertriebene Realismus der Erklärer hat dafür auch geltend gemacht, Hephästus treibe den Keil durch die Brust des Titanen (s. S. 342 A. 164); dies spreche entschieden gegen die Darstellung durch einen Lebenden.

Neuerung eingeführt, von der jedoch Aeschylus, wie eben auch unser Stück zeigt, nur sparsamen Gebrauch macht.[104]) (S. 312 A. 93.)

Auch die durchsichtige, schlichte und doch würdevolle Sprache der Tragödie kann man als ein Merkmal der letzten Periode ansehen, wo der Dichter die verschiedenen Stilarten neben einander als wirksame Kunstmittel verwendet. Absichtlich befleifsigt sich Aeschylus bei diesem Stoffe, der Anlafs bot, das höchste Pathos zu entfalten, der gröfsten Einfachheit und Klarheit. Daher hat das Stück auch weniger als andere unter den Händen unwissender Abschreiber gelitten. Indessen ist der Text, obwohl im Ganzen lesbar überliefert, mehrfach durch gröfsere oder kleinere Lücken und ähnliche Fehler entstellt.[105])

Inhalt. Die erhaltene Tragödie stellt das Strafgericht dar. Hephästus, von Kraft und Gewalt, den Dienern des höchsten Gottes, unterstützt, führt den Prometheus in das ferne Skythenland und schmiedet ihn an einen Felsen an. Während der Gott des Feuers Mitgefühl empfindet und nur widerstrebend den Auftrag vollzieht, höhnen die

104) Nur in der ersten Scene sind drei Schauspieler gleichzeitig auf der Bühne, aber nur zwei führen den Dialog, da Prometheus, seinem Charakter entsprechend, beharrlich schweigt. Der Dichter konnte auch in dieser Scene mit zwei Schauspielern sich behelfen, wenn er nur dem Hephästus das Wort gab. Aber alsdann wäre auf diesen Monolog gleich wieder das Selbstgespräch des Prometheus gefolgt; daher zieht der Tragiker die dialogische Form vor. Aufserdem ist der klar ausgesprochene Gegensatz zwischen dem mitleidigen Gotte und seinem rauhen Diener sehr wirksam.

105) So gewinnt das Zwiegespräch zwischen Prometheus und Okeanus erst durch Umstellung der Verse rechten Sinn und Zusammenhang. Auf 329 mufs Prometheus 340—346 erwidern, dann Okeanus 335—339, Prometheus 330—334, Okeanus 347 ff., dem auch die handschriftliche Ueberlieferung diese letzte längere Rede giebt, während die Herausgeber sehr unpassend sie dem Prometheus zutheilen. Aber 366 sind ein Paar Verse ausgefallen und dadurch der Personenwechsel verdunkelt; denn die Schlufsverse 367—376 gehören wieder dem Prometheus. Eine arge Verwirrung herrscht in der Schilderung der Irrfahrten der Io 707 ff. und 790 ff., die man weder mit der vermeintlichen Unkenntnifs des Dichters in geographischen Dingen entschuldigen, noch damit rechtfertigen darf, dafs Prometheus eben die Irrfahrten der sinnbethörten Io vorzeichnet. Diese Partie ist zwiefach verunstaltet, durch Ausfall einer gröfseren Anzahl Verse (die Abschreiber haben eine ganze Seite überschlagen) und durch Umstellung. Auch kleinere Lücken hat man nicht beachtet. So ist nach V. 809 ein Vers ausgefallen, wo der Dichter die Katarakten des Nils schilderte; darauf ist Aristides II S. 460 zu beziehen.

rauhen Schergen den Titanen. Nachdem sie sich entfernt haben, macht Prometheus, der bisher in stummem Schweigen verharrte, seinen Empfindungen Luft. Vor sich das unermefsliche Weltmeer, hinter sich die menschenleere Einöde, ruft er im Gefühl der Verlassenheit die Naturmächte zu Zeugen des schweren Unrechts an, welches ihn betroffen.[106]) Da naht sich der Chor der Okeaniden und giebt seine Theilnahme kund. Aber Prometheus antwortet trotzig, der Herrschaft des Zeus drohe eine verborgene Gefahr; nur ihm allein sei dieses Geheimnifs bekannt. Auf Bitten der Okeaniden berichtet er dann umständlich, weshalb Zeus diese harte Bufse über ihn verhängt. Jetzt erscheint Okeanus, der greise Gott, der sich der neuen Ordnung der Dinge gefügt, und bemüht sich den Titanen milder zu stimmen. Er will versuchen den Zeus mit Prometheus auszusöhnen; aber Prometheus weist das Anerbieten trotzig zurück, und Okeanus entfernt sich. Ein wehmüthiger Klagegesang schliefst diese Scene ab. Prometheus, gleichsam um sich selbst in seinen unsäglichen Leiden zu trösten, schildert eingehend, was er für das Menschengeschlecht gethan, und schliefst mit dem Gedanken, dafs nicht blofs er selbst, sondern auch Zeus der Fügung des Schicksals unterworfen sei, indem er von neuem auf sein Geheimnifs hindeutet. Der folgende Chorgesang weist auf die Ohnmacht der Menschen hin und empfiehlt sich demüthig vor Zeus zu beugen, dessen Willen sich keiner ungestraft zu widersetzen vermöge. Eine längere Episode unterbricht scheinbar den Verlauf der Handlung. Io, des Inachus Tochter, von den Qualen des Wahnsinns unstät umhergetrieben, tritt auf. Zeus hatte sie einst geliebt und doch zugelassen, dafs der eigene Vater sie verstöfst, der Zorn der eifersüchtigen Hera sie verfolgt. Io, gleichsam eine Leidensgefährtin des Titanen, bricht in herbe Klagen über ihr Geschick aus. Prometheus verkündet ihr, dafs dem Zeus der Verlust seiner Herrschaft bevorstehe; nur er vermöge die Gefahr abzuwenden, wenn er seiner Fesseln ledig sei, und diese Befreiung werde, wenn auch spät, durch einen Nachkommen aus Ios Geschlecht erfolgen. Nachdem Prometheus der Io ihre ferneren Irrfahrten verkündet hat, eilt die Jungfrau, aufs Neue vom Wahnsinn befallen, fort, von sympathischen Betrachtungen

106) Was bei den jüngeren Dichtern nur als Mittel rednerischer Kunst erscheint, ist hier tief empfunden und wirksam.

der Okeaniden begleitet. Prometheus, indem er sein Geheimnifs mehr und mehr enthüllt, wiederholt, Zeus werde sich einer Liebe hingeben, die ihm den Thron koste. Der Chor warnt und räth zur Mäfsigung, aber vergeblich. Prometheus, durch den Widerspruch gereizt, stöfst harte Reden und Drohungen gegen den Götterkönig aus. Jetzt tritt Hermes auf und verlangt im Auftrage des Zeus, er solle offenbaren, woher die Gefahr drohe. Prometheus verweigert entschieden jede Auskunft. Hermes stellt neue Pein in Aussicht. Aber Prometheus bleibt standhaft; weder Drohungen noch milder Zuspruch machen auf ihn Eindruck, und alsbald erfüllt sich die Drohung. Prometheus wird mit dem Felsen, an dem er angeschmiedet ist, unter Donner und Blitz in den Abgrund des Tartarus hinabgeschleudert. Und indem er versinkt, ruft er Himmel und Erde zu Zeugen an, welch schnödes Unrecht er leide.

Hier endet die Tragödie; aber niemand wird glauben, dafs der Dichter den Faden habe fallen lassen. Der Gegensatz bleibt am Schlusse des Dramas ebenso ungelöst, wie er am Anfange war, und der Conflikt erscheint vielmehr noch gesteigert. Es ist ganz unmöglich, mit einer so grellen Dissonanz zu schliefsen. Der gefesselte Prometheus ist kein isolirt dastehendes Stück. Auch wenn kein ausdrückliches Zeugnifs es verbürgte[107]), müfsten wir annehmen, dafs in einer zweiten Tragödie die Lösung des Knotens erfolgte. Die Fortsetzung und nothwendige Ergänzung unseres Dramas war der befreite Prometheus.

Trilogie. Man nimmt an, Aeschylus habe auch in diesem Falle die strenge trilogische Form festgehalten und die Einheit des stofflichen Zusammenhanges gewahrt, so dafs zunächst in einem einleitenden Stücke der Feuerraub des Prometheus vorgeführt und die Bufse für diese Verschuldung in Aussicht gestellt wurde. Darauf folgte als Mittelstück die vorliegende Tragödie oder das Strafgericht, welches

107) Glücklicher Weise fehlt es daran nicht, Schol. 511: *ἐν γὰρ τῷ ἑξῆς δράματι λύεται (ὁ Προμηθεύς), ὅπερ ἐμφαίνει ὁ Αἰσχύλος*, und 522: *τῷ ἑξῆς δράματι φυλάττει τοὺς λόγους.* Der Scholiast kannte das zweite Stück genau, welches in der ausgewählten Sammlung der Alexandriner unmittelbar auf unsere Tragödie folgte; denn beide Dramen bilden zusammen ein Ganzes. So auch der Biograph: *καί τινες ἤδη τῶν τραγῳδιῶν αὐτῷ διὰ μόνων οἰκονομοῦνται θεῶν, καθάπερ οἱ Προμηθεῖς.* Ebenso ist bei Aristot. Poet. c. 18 p. 1456 A 2 in einer zerrütteten Stelle, wo das *τερατῶδες* berührt wurde, *οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ οσα ἐν Ἅιδου* vielmehr *οἱ Προμηθεῖς* zu schreiben.

Zeus über den Titanen verhängt, während die Befreiung des Prometheus aus seinen Banden und die Versöhnung mit Zeus den Inhalt des dritten Dramas bildete. Die Entwendung des Feuers ist zwar an sich kein recht geeigneter Vorwurf für die tragische Poesie; auch hatte Aeschylus diesen Stoff bereits für ein Satyrstück benutzt. Indes wegen der schweren Folgen, welche die That für Prometheus hatte, konnte der Dichter in einer einheitlichen Trilogie wohl auch diesen Abschnitt der Sage von neuem bearbeiten. Allein die erhaltene Tragödie selbst streitet entschieden mit einer solchen Voraussetzung. Gerade die Thatsachen, welche der Fesselung vorausgehen, der Antheil des Prometheus am Titanenkampfe, der Raub des Feuers, seine Verdienste um die Menschheit, werden in unserem Drama so genau und ausführlich, zum Theil wiederholt geschildert, dafs für ein einleitendes Drama, welches eben diese Thatsachen behandeln mufste, kein Raum bleibt. Der Dichter hätte selbst alle Wirkung zerstört, wenn er das, was eben erst den Zuschauern unmittelbar vors Auge gerückt war, nochmals weitläufig wiederholt hätte, während es ein Beweis einsichtiger Oekonomie ist, dafs Aeschylus in dieser Tragödie, welche die Darstellung der Prometheussage eröffnete, alles Vorausgegangene, was zum Verständnifs der Situation nothwendig ist, in unser Drama einflocht. Nicht minder unglücklich ist ein anderer Versuch, die strenge trilogische Composition zu retten, indem man auf den befreiten Prometheus noch ein drittes Drama folgen läfst, welches die endgültige Aussöhnung des Titanen mit Zeus dargestellt haben soll. Aber die Lösung des Confliktes erfolgte bereits in der Fortsetzung des gefesselten Prometheus, und es wäre ein unerträglicher Pleonasmus, hätte der Dichter darauf noch ein Drama mit versöhnlichem Ausgange folgen lassen und so die Lösung des Knotens auf zwei Stücke vertheilt.[108]) Aeschylus er-

108) Das Verzeichnifs kennt nur drei Dramen: *Προμηθεὺς δεσμώτης, πυρφόρος, λυόμενος.* Da jedoch dasselbe nicht immer vollständig ist, bezieht man diese Notiz auf drei Tragödien. Allein *Προμηθεὺς πυρφόρος* ist das Satyrdrama, sonst auch *Πυρκαεύς* benannt, eine Variante, die hier, wo der Zusatz nicht von des Dichters eigener Hand herrührt, am wenigsten befremdet. Auf das Satyrdrama geht auch die Notiz Schol. 94: *ἐν γὰρ τῷ πυρφόρῳ γ' μυριάδας φησὶ δεδέσθαι αὐτόν.* Hier darf man an dem Präteritum keinen Anstofs nehmen. Prometheus wird gesagt haben, ich führe meinen Entschlufs aus, sollte ich auch 30 000 Jahre dafür büfsen. Der Grammatiker konnte, ohne weitläufig zu werden, seine kurze Relation gar nicht anders fassen.

kannte sehr wohl, dafs der Stoff, wenn er die rechte Wirkung üben sollte, in zwei Tragödien zusammenzufassen war; daher zog er es vor, einen freien Dramencyklus zu bilden. Wenn in der Persertrilogie jedes Drama in sich vollkommen abgeschlossen ist, so konnte der Tragiker doch ein anderes Mal zwei Tragödien aufs Engste mit einander verknüpfen und damit ein drittes selbständiges Trauerspiel und ein Satyrdrama verbinden. Denn gerade jene Weise der Composition gestattete dem Dichter völlige Freiheit der Bewegung. Welche Stücke mit dem gefesselten und dem befreiten Prometheus verbunden waren, darüber lassen sich nur unsichere Vermuthungen aufstellen.[109]) Vielleicht wurde die Tetralogie durch die Heliaden eröffnet[110]), wo Aeschylus den Sturz des Phaethon und die Trauer der Schwestern dargestellt hatte. Auch dies war eine hochalterthümliche Sage, auch hier war die Scene der Handlung in die weite Ferne gelegt. Dann gehörte der ganze Dramencyklus dem unsichtbaren Reiche der Götter an.

Der befreite Prometheus. Von dem befreiten Prometheus ist uns eine ansehnliche Zahl Bruchstücke erhalten, doch reichen sie nicht aus, um eine vollkommen klare Vorstellung von der Anlage und Ausführung zu gewinnen. Den Chor bilden die Titanen, die Blutsverwandten des Prometheus, welche Zeus bereits aus der Gefangenschaft entlassen hatte[111]), zu der sie nach dem Siege verurtheilt waren. Dadurch wird gleich der versöhnliche Geist, der hier im Gegensatz zu dem ersten Theile waltet, angedeutet. Aufser Prometheus traten seine Mutter Themis, Herakles der Befreier und sicherlich auch Hermes

109) Für manchen dürfte es etwas Ansprechendes haben, wenn im dritten Drama der Sagenkreis des Achilles benutzt ward. Indes die Vermählung der Thetis mit Peleus war für eine selbständige Tragödie ein wenig geeigneter Stoff, an dem sich auch Aeschylus, soviel wir wissen, niemals versucht hat; hätte aber der Tragiker eine Heldenthat des Achilles vorgeführt, dann war die Verbindung so lose, dafs ebenso gut jedes andere Thema diesen Dienst leisten konnte. Sisyphus, in der Unterwelt büfsend, (*Σίσυφος πετροκυλιστής*) wäre wohl ein nicht unpassendes Gegenstück zum Prometheus (s. S. 343 A. 168); allein diese Tragödie mufs Aeschylus noch, bevor er Athen verliefs, aufgeführt haben.

110) Die Heliaden gehörten wohl zu dem Nachlasse des Aeschylus, da Euphorion dieses Drama überarbeitet hatte. (S. S. 343 A. 166.)

111) Nach der älteren Sage bei Hesiod sind die Titanen zu ewiger Gefangenschaft verurtheilt. Die mildere Auffassung einer jüngeren Zeit läfst hauptsächlich unter dem Einflusse der Orphiker ihre Fesseln gelöst werden, vgl. Pindar Pyth. IV 291. (S. Bd. II S. 425. 426.)

auf.[112]) Das Stück ward ohne Prolog mit den Anapästen des Chores eröffnet. Die Titanen begrüfsen ihren ehemaligen Genossen, der noch in Fesseln schmachtet. In der Antwort des Prometheus[113]) spricht sich nicht wie früher leidenschaftliche Erbitterung, sondern mehr ruhige Fassung aus. Mit Ergebung trägt er sein hartes Geschick; er wünscht sich den Tod, um von seinen Leiden befreit zu sein, und weifs doch, dafs er nicht sterben kann. Dann wird die Mutter aufgetreten sein; denn durch Themis wurde wohl hauptsächlich die Lösung gefördert. Später erschien Herakles, der ausgezogen war, um die goldenen Aepfel der Hesperiden zn holen. Prometheus, der ihn sogleich erkennt, begrüfst ihn,[114]) verkündet dem Heros seine weiteren Schicksale und schreibt ihm den Weg vor, der zum Atlas und dem Hesperidengarten führte. Herakles tödtet den Adler.[115]) Ob er auch die Fesseln sprengte, läfst sich nicht sagen; denn der fernere Verlauf des Dramas ist völlig dunkel. Unheimlich düster zieht sich durch die frühere Tragödie die Prophezeiung, dafs dem Zeus einst eine schwere Gefahr bevorstehe; aber nur um den höchsten Preis will Prometheus, der das Unheil abwenden kann, das erlösende Wort aussprechen. In dem zweiten Theile ward das Geheimnifs offenbar, und die Gefahr, welche drohend über dem Haupte des Götterkönigs zu schweben schien, verschwindet.[116]) Pro-

112) Das Personenverzeichnifs zum gefesselten Prometheus (*Κράτος καὶ Βία, Ἥφαιστος, Προμηθεύς, χορὸς Ὠκεανίδων, Ὠκεανός, Γῆ, Ἡρακλῆς, Ἑρμῆς, Ἰὼ Ἰνάχου*) zählt die Personen beider Tragödien auf, die noch in der ausgewählten Sammlung der vorbyzantinischen Zeit, wie sich gebührte, verbunden waren. Hermes ist nur einmal genannt, gehört aber offenbar beiden Stücken an.

113) Von Cicero Tusc. II 10 in lateinische Senare übertragen.

114) Fr. 201 Di.: *Ἐχθροῦ πατρός μοι (χαῖρε) φίλτατον τέκνον.* Herakles wird seine Verwunderung ausgesprochen haben, dafs Prometheus ihn sofort erkennt; der Titane wird ihm sowohl seine früheren Thaten erzählt, als auch seine künftigen Abenteuer prophezeit haben. Diese Scene hatte mit der Begegnung mit der Io im ersten Theile die gröfste Aehnlichkeit.

115) Hierher gehört der Vers fr. 205 Di.: *Ἀγρεὺς δ' Ἀπόλλων ὀρθὸν ἰθύνοι βέλος.* Nach Probus Verg. Ecl. VI 41: *Heracles Prometheum liberare, ne offenderet patrem, timuit*, und die Befreiung erfolgte erst, nachdem Prometheus sein Geheimnifs offenbart hatte.

116) Philodem. *π. εὐσεβ.* II 41: *καὶ τὸν Προμηθέα λύεσθαί φησιν Αἰσχύλος, ὅτι τὸ λόγιον ἐμήνυσεν τὸ περὶ Θέτιδος, ὡς χρεὼν εἴη τὸν ἐξ αὐτῆς γεννηθέντα κρείττω καταστῆναι τοῦ πατρός· ὅθεν καὶ θνητῷ συνοικίζουσιν αὐτὴν ἀνδρί* [verbessert Philol. 21, 140]. Schol. Pind. Isth. VIII 26: *τεθρύλληται*

metheus hatte gelobt, nur dann, wenn Zeus sich demüthige und ihn aus der Haft entlasse, die Hand zur Rettung zu bieten; aber offenbar bewog Zeus' Milde den Titanen, der seinem starren Trotze entsagt, des alten Schicksalsspruches Sinn zu enthüllen. Es war dies nicht mehr die Bedingung seiner Freilassung. Das Orakel der Themis hat für die festgegründete Herrschaft des Zeus keine Bedeutung mehr; es dient nur dazu, um die unsterbliche Tochter des Nereus mit einem sterblichen Manne zu verbinden, den die Götter um seiner Frömmigkeit willen belohnen wollen, und zugleich den Sprößling dieser ungleichen Ehe zu verherrlichen, dem unter allen Helden der Vorzeit des höchsten Ruhmes Preis zu Theil ward. So zerstreut heiterer Sonnenglanz die finsteren Wolken, und die verschlungenen Schicksalswege lösen sich befriedigend.[117]) Am Schlufs der Tragödie, nachdem die Aussöhnung erfolgt war, ward auf die Sitte hingewiesen, sich mit Weidenzweigen zu bekränzen, gleichsam eine ehrende Erinnerung an die Fesselung des Titanen, welche die Menschheit ihrem Wohlthäter widmete.

Verhältnifs des Aeschylus zu Hesiod. Aeschylus behandelt hier eine der inhaltreichsten und tiefsinnigsten Mythen des Alterthums. Die Thaten und Leiden des Titanen Prometheus darzustellen mufste für den grofsen Dichtergeist

ἡ ἱστορία παρά τε συγγραφεῦσι καὶ ποιηταῖς· ἀκριβῶς δὲ κεῖται καὶ παρὰ Αἰσχύλῳ ἐν Προμηθεῖ δεσμώτῃ (verschrieben für *λυομένῳ*).

117) Nach Apollodor Bibl. II 5, 11, 10 tödtet Herakles nicht nur den Adler und sprengt die Fesseln, sondern veranlafst auch den Cheiron aus freiem Entschlusse für Prometheus zu sterben. Auf diese Lösung wird unverkennbar hingewiesen im Prometheus 1027, wo Hermes sagt, Prometheus habe nicht eher auf Befreiung zu rechnen, *πρὶν ἂν θεῶν τις διάδοχος τῶν σῶν πόνων φανῇ, θελήσῃ τ' εἰς ἀναύγητον μολεῖν Ἅιδην κνεφαῖά τ' ἀμφὶ Ταρτάρου βάθη.* Diese Worte sehen nicht wie eine Bedingung aus, deren Erfüllung Hermes selbst nicht erwartet, sondern eher wie eine Hindeutung auf die Lösung des Knotens in der zweiten Tragödie. Und doch ist schwer zu sagen, welchen Gebrauch der Dichter von dem stellvertretenden Tode des Cheiron machen konnte; denn es wäre eine ganz äufserliche Lösung des Conflictes, wenn Zeus, der den Prometheus bereits aus freiem Entschlusse der oberen Welt wiedergegeben hatte, ihn erst dann von seinen Leiden befreit, nachdem ein anderer für ihn in den Hades hinabgestiegen. Man erwartet, dafs die Versöhnung sich auf innerliche Weise vollzieht. Für den dramatischen Zweck genügte die Befreiung durch Herakles, und man kann sich nicht recht vorstellen, wie Aeschylus, der einfache Mittel liebt, durch eine überflüssige Zugabe die reine Wirkung beeinträchtigt haben sollte.

besonderen Reiz haben. Keiner der früheren Tragiker hatte sich an diesen schwierigen Vorwurf gewagt, aber auch keiner der Jüngeren unternimmt es, sich mit Aeschylus in einen ungleichen Wettkampf einzulassen.[118]) Den wesentlichen Inhalt fand der Dichter vor; er schliefst sich hauptsächlich an die Ueberlieferung an, welche die Hesiodischen Gedichte[119]), jenes ehrwürdige Denkmal der hellenischen Poesie, darboten, aber er verfährt mit Auswahl. Was den Gesetzen der dramatischen Poesie nicht recht gemäfs ist, was seinen eignen Intentionen nicht entspricht, wird ausgeschieden oder umgestaltet. Nach Hesiod verleitet Prometheus die Menschen beim Opfer, welches sie den Göttern darbrachten, Zeus zu überlisten. Zeus entzieht darauf den Menschen das Feuer, so dafs der schnöde Gewinn nichts nützt und die Schlauheit zu Schanden wird. Da sinnt Prometheus auf neue List. Er entwendet heimlich das Feuer, um es den Menschen mitzutheilen, und nun trifft ihn der Zorn des Zeus mit seiner ganzen Schwere. Aber auch die Menschen werden gestraft, indem das Geschlecht der Frauen geschaffen wird[120]) und damit alles Unheil über die Menschen kommt, welche sich früher einer glücklichen Existenz erfreuten. Ganz anders Aeschylus. Er verschmäht die alterthümlich-naive Sage vom Opferbetruge. In dem Kampfe des Zeus mit den Titanen stand Prometheus anfangs auf Seite seiner Blutsverwandten und war mit seiner Klugheit für sie ein Bundesgenosse von hohem Werthe. Allein die Titanen, auf ihre rohe Kraft vertrauend, verachteten

118) Arg. Prom. 47 ff.: *Κεῖται δὲ ἡ μυθοποιΐα ἐν παρεκβάσει παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Κολχίσι, παρὰ δὲ Εὐριπίδῃ ὅλως οὐ κεῖται.*

119) Hesiod hat die Prometheussage zweimal, in den Werken und Tagen 47 ff. und dann in der Theogonie 510 ff. zum Theil in abweichender Gestalt behandelt. Für die didaktische Poesie war diese Sage besonders geeignet, aber auch die lyrische Dichtung (Sappho fr. 145) hat diesen Stoff berührt. Neuere haben vermuthet, die Prometheussage sei auch in dem alten Epos der Titanomachie behandelt worden, aber diese Vermuthung entbehrt jedes Grundes. Der Verfasser dieses Epos mag, nachdem er den Kampf geschildert hatte, erzählt haben, wie Zeus nach dem Siege Ehren und Aemter unter die Götter, die ihm beigestanden, austheilte; damit schlofs das Gedicht, welches den Verlauf einer einheitlichen Handlung darstellte, schicklich ab. Hätte der Epiker die Prometheussage hinzugefügt, so mufste er auf die Einheit des Planes verzichten. Aeschylus konnte also für diesen Vorwurf auch nicht die Titanomachie benutzen; nur in der Schilderung des Götterkampfes, der dem Feuerraube vorausgeht, mag er Einzelnes dem Epiker verdanken.

120) Oder nach der anderen Fassung Pandora.

seine Rathschläge. Da tritt er mit seiner Mutter Themis auf Seite des Zeus und hilft ihm den Sieg erringen. Aber das gute Einverständnifs war nicht dauernd. Zeus vertheilt die Ehrenämter unter die Götter; um die Menschen, welche in hülflosem Elend lebten, kümmert er sich nicht, sondern beabsichtigt das ganze Geschlecht zu vertilgen und ein neues zu schaffen. Da nimmt sich Prometheus der Menschheit an; um sie vom Untergange zu erretten, entwendet er das Feuer und verhilft so den Menschen zu einem würdigen Dasein. Aber Prometheus begnügt sich nicht die Menschen der Roheit zu entreifsen, den Grund zu aller höheren Cultur zu legen, sondern er sucht sie auch von der Furcht des Todes zu befreien, indem er trügerische Hoffnungen in ihre Brust pflanzt.[121]) Während also nach Hesiod die Menschen ursprünglich im Zustande glücklicher Unschuld lebten und nicht ohne eigene Verschuldung immer tiefer herabsanken, erhebt sich bei Aeschylus die Menschheit aus anfänglicher Roheit und Hülflosigkeit zu einer besseren Existenz.

In der Charakterschilderung des Prometheus stimmen beide Dichter überein. Hier wie dort erscheint der Titane als schlau und arglistig, hier wie dort tritt er als Beschützer der Menschheit auf. Aber indem er sich ihres Geschickes annimmt, greift er willkürlich in die göttliche Weltordnung ein, und indem er offen dem Rathschlusse des Zeus widerstrebt, ruft er durch fortgesetzten Trotz das Strafgericht auf sich herab. Ebenso stimmt der Tragiker hinsichtlich des Grundgedankens mit dem alten Lehrdichter vollkommen überein. Hesiod schliefst jedes Mal seine Erzählung des Mythus mit den bedeutsamen Worten ab, es sei vergeblich, sich gegen den Rathschlufs des Zeus aufzulehnen. Das Schicksal des Prometheus veranschaulicht eben den Gedanken, dafs alle Schlauheit der höheren Weisheit gegenüber zu Schanden wird, dafs jede Empörung gegen die Weltregierung durch schwere Bufse gesühnt werden mufs.[122]) Aeschylus folgt treulich den Spuren seines Vorgängers, wenn er an bedeutsamer Stelle darauf hinweist, dafs menschliches Sinnen und

121) Vom Tode vermag Prometheus die Menschen nicht zu befreien, aber er macht sie der Todesfurcht vergessen. Hier klingt eine Erinnerung an die Pandorasage an.

122) Hesiod W. und T. 105: *οὕτως οὔτι πη ἔστι Διὸς νόον ἐξαλέασθαι*, Theog. 613: *ὣς οὐκ ἔστι Διὸς κλέψαι νόον οὐδὲ παρελθεῖν.*

Trachten im Widerspruch mit den Fügungen der höheren Mächte nichts auszurichten vermag.[123])

Der Tragiker scheint aufser Hesiod auch dem alten Theologen Pherekydes von Syros theilweise gefolgt zu sein. Wenn Prometheus sagt[124]), er habe schon zweimal erlebt, wie das Regiment der Götter gestürzt wurde, und auch Zeus, der dritte Götterkönig, werde dem gleichen Schicksale nicht entrinnen, so kann man dies zwar mit der gemeinen Ueberlieferung, welche Hesiods Theogonie darstellt, wo auf Uranus und Gaia Kronus und Rhea, dann Zeus und Hera folgen, wohl vereinigen[125]), aber merkwürdig ist, dafs die alten Erklärer hier eine Beziehung auf Ophion und Eurynome fanden, die in dem System des Pherekydes die Stelle des Uranus und der Gaia einnahmen.[126]) Wahrscheinlich fand sich im gelösten Prometheus eine deutliche Hinweisung auf jene Götterkämpfe, woraus hervorging, dafs auch nach der Anschauung des Aeschylus zuerst der alte Schlangengott Ophion mit seiner Gemahlin die Herrschaft über Himmel und Erde ausübte.[127])

Wenn Prometheus dem Götterkönig in der Erwartung trotzt, dafs jenem eine grofse Gefahr bevorstehe, die er allein abzuwenden vermöge, so ist dieses Motiv dramatisch äufserst wirksam, und eben deshalb hat der Dichter jenen Zug auf die Prometheussage übertragen; nur darf man darin keine freie Erfindung erblicken. Die alte Sage läfst drei Generationen von Göttern auf einander folgen.[128]) Indem Kronus seinen Vater Uranus der Herrschaft beraubt, befürchtet er einst ein gleiches Schicksal von seinen Söhnen, und ein altes Orakel hat ihm diese Vergeltung in Aussicht gestellt; daher verbirgt er ängstlich sein Geschlecht in der dunkeln Tiefe. Dennoch erfüllt sich das Geschick: Zeus stürzt den Kronus vom Throne. Aber

123) Aesch. Prom, 550: *οὔποτε . . τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί.*

124) Aesch. Prom. 957.

125) Nach Aeschylus sind gerade wie bei Hesiod die Titanen Kinder des Uranus und der Chthon.

126) Der Schlangengott war der erste Herr des Himmels, vgl. Apoll. Rhod. I 503. (S. Bd. II S. 425. 426, unten S. 343.)

127) Auch in dem, was Prom. 205 und 210 über das Verhältnifs der *Χθών* und *Γαῖα* bemerkt wird, findet sich vielleicht ein Anklang an Pherekydes.

128) Auf diesen Wechsel der Götterdynastien spielt Aeschylus auch im Agam. 170 an, wo *οὐδ' ἀέξεται πρὶν ὤν* zu lesen ist, d. h. er wird nicht mehr geehrt.

nun ward ihm das gleiche Loos verkündet; ein Schicksalsspruch warnt den Zeus vor dem Sohne, der gewaltiger als er selbst sein werde. Um sich seine Herrschaft für alle Zukunft zu sichern, nimmt er die Metis, mit der er Liebe gepflogen, in sich auf und gebiert die Athene aus dem eignen Haupte. Dieses Motiv ward später zur Ausschmückung der Heldensage verwendet. Indem der Ruhm des Achilles das Andenken seines Vaters Peleus weit überstrahlte, führte man dies auf eine alte Prophezeiung zurück. Als Zeus um die Liebe der Thetis warb, habe Themis ihn gewarnt, weil der Spröfsling einer solchen Verbindung ihm Unheil bringen würde; deshalb sei die Meerfee einem sterblichen Manne vermählt worden.[129]) So schildert schon Pindar in der letzten isthmischen Ode diesen Vorgang[130]), und Aeschylus hat ihn später mit der Prometheussage verknüpft[131]). Daher macht der Tragiker auch den Titanen zum Sohne der Themis[132]); eben durch seine Mutter ist Prometheus in den Besitz des Geheimnisses gelangt und droht damit dem Zeus.[133])

129) Vielleicht war schon in den verlorenen genealogischen Gedichten Hesiods die alte Göttersage auf Peleus und Achilles übertragen.

130) Pindar Isthm. VIII 30 ff., gedichtet Ol. 75, 3. Pindar läfst Zeus und Poseidon um Thetis' Liebe werben, während offenbar die ältere Ueberlieferung nur von Zeus wufste (Schol. *διαφαίνεται* (lies *διαφέρεται*) *δὲ τοῖς λοιποῖς καὶ ἰδιαζόντως ὁ Πίνδαρος*, dann *ζητητέον τίνι κατηκολούθησεν ὁ Πίνδαρος*). Apollodor Bibl. III 13, 5, 1 folgt in diesem Punkte dem Pindar. Wenn Melanippides (offenbar der Jüngere) den Achilles als Spröfsling des Zeus bezeichnete (fr. 9), so ist dies sicherlich eine willkürliche Neuerung.

131) Vielleicht folgte Aeschylus hierin dem Logographen Pherekydes, seinem jüngeren Zeitgenossen. Selbst wenn das Werk des Logographen damals noch nicht veröffentlicht war, konnte er doch den Mittheilungen des sagenkundigen Mannes manches verdanken. Pherekydes hatte im dritten Buche die Befreiung des Prometheus erzählt und namentlich auch das Abenteuer des Herakles, der die goldenen Hesperidenäpfel gewann, geschildert. Vielleicht fand sich auch bei Pherekydes die Prophezeiung wegen der Thetis mit der Achillessage verknüpft. Nachdem er im ersten Buche gegen Ende die Geschichte der Aeakiden behandelt hatte, mufs er im zweiten Buche von der Fesselung und Strafe des Prometheus berichtet haben; auch die Sage von der Io und ihrem Wächter Argus fand sich bei Pherekydes. Kurz man nimmt so viel Berührungspunkte zwischen der Tragödie des Aeschylus und dem Logographen wahr, dafs die Vermuthung, der Tragiker habe die Schrift des Sagensammlers gekannt, sehr glaublich erscheint.

132) Nach Hesiod Th. 501 ist Prometheus Sohn der Klymene, nach anderen der Asia.

133) Nach Pindar verkündet Themis den Schicksalsspruch, so wohl die

Der Ort der Handlung ist in den fernen Nordosten an das Gestade des Okeanus in die Einöde des Skythenlandes verlegt[134]), während in der zweiten Tragödie Prometheus am Kaukasus angeschmiedet seiner Erlösung harrt.[135]) Nach der ursprünglichen Vorstellung büfst der Titane an dem uralten Götterberge seinen Frevel. Als dann auch dieser Mythus aus dem unsichtbaren Reiche der Götter auf die Erde verlegt wurde, erscheint der Kaukasus als Schauplatz des göttlichen Strafgerichtes. Aber neben dieser allgemein verbreiteten Vorstellung gab es eine andere, wonach Prometheus, wie alle überwundenen Gegner des Zeus, in den Tartarus hinabgestofsen ward.[136]) Diese Verschiedenheit der Sage hat der Dichter glücklich benutzt. Es wäre höchst undramatisch gewesen, wenn der Dichter die Einheit des Ortes in beiden Dramen festgehalten hätte. Indem Prometheus am Schlufs der ersten Tragödie mit dem Felsen, an den er gefesselt ist, unter Donner und Blitz in die Tiefe versinkt, erzielt der Dichter eine echt dramatische Wirkung, und zugleich erscheint die Qual des Büfsenden, der bisher noch das Sonnenlicht schaute, gesteigert. Im zweiten Stücke ward der Fels aus dem finsteren Abgrunde wieder zu Tage gefördert. Damit deutet der Tragiker an, dafs in dieser Milderung der Bufse sich der versöhnliche Sinn des Zeus kund giebt. Am Kaukasus erwartet der Titane seinen Befreier.[137]) Ort der Handlung.

alte Sage, nach Aeschylus Prometheus, offenbar eine Neuerung des Tragikers (Schol. Pindar Isthm. VIII 31). Apollodor Bibl. III 13, 5, 2 folgt dem Pindar, weist aber dann mit *ἔνιοι* auf Aeschylus hin. Die späteren Mythographen lassen meist durch Prometheus den Zeus gewarnt werden, wie Hygin 54, Clemens Romanus Recognitiones X 20 ed. Mign.

134) Im Prolog ist dies mit klaren Worten ausgesprochen; dafs die Scene nicht am Kaukasus zu suchen ist, zeigt vor allem V. 719.

135) Die Parodos des Chores und die erste Rede des Prometheus geben darüber genügenden Aufschlufs.

136) Wer sich der höheren Weltordnung widersetzt, wer sich in frevelhaftem Trotz erhebt, wird verbannt aus der Welt, in der feste Regel und Harmonie waltet; so schildert der Theolog Pherekydes (Origen. adv. Cels. VI c. 42 p. 665) die *Ταρταρίη μοῖρα, ἔνθα Ζεὺς ἐκβάλλει θεῶν ὅταν τις ἐξυβρίσῃ*. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs Pherekydes in seiner Theogonie auch des Titanen Prometheus gedacht hatte. Daher führt auch Horaz Carm. II 18, 35. Epod. 17, 67 den Prometheus unter den Bildern ewiger Qual im Hades an, wohl nach dem Vorgange der Sappho (fr. 145).

137) Wie die Sage hinsichtlich des Locals der Bufse variirt, so auch in Betreff der Erlösung, und zwar steht beides in engster Verbindung mit einan-

Dafs Aeschylus hier die Fesselung des Prometheus an den Okeanus verlegt, ist, wenn man will, eine Neuerung. Die unzulängliche Weltkunde der alten Zeit versetzt den Kaukasus an die äufsersten Grenzen der Erde zu den Skythen und dem Strome des Okeanus.[138]) Aeschylus schliefst sich den Vorstellungen seiner vorgeschrittenen Zeit an und sondert die Tiefebene am Meeresstrande von dem Hochgebirge des Binnenlandes. Indem die Fesselung am Okeanus vollzogen wird, gewinnt der Dichter zugleich schicklichen Anlafs, die Okeaniden als Chor in dieser Tragödie zu verwenden.

Beachtenswerth ist der breite Raum, welchen geographische Schilderungen in beiden Stücken einnahmen. Auch in diesem Punkte wie anderwärts tritt das Streben nach streng durchgeführtem Parallelismus hervor.[139]) Während im ersten Theile die fernen Länder des Ostens und Südens geschildert werden, ward im zweiten Drama das Weltbild durch die Beschreibung des Westens und Nordens vervollständigt. Die Logographen entwickelten damals eine rege literarische Thätigkeit. Mit lebhafter Theilnahme begleitete man ihre genealogischen und ethnographischen Arbeiten, folgte ihrer Führung durch das graue Alterthum, wie durch fremde, unbekannte Gegenden. So ward das Dunkel, das auf der Welt ruhte, allmählich gelichtet; die wunderbaren Vorstellungen, welche man von den Vor-

der. Den an den Götterberg oder den Kaukasus angeschmiedeten Titanen befreit Herakles, indem er den Adler erlegt; den in der Unterwelt büfsenden erlöst Cheiron, indem er für ihn in den Tod geht. Dies ist nicht die gemeine Sage; denn da wirkt Cheiron bei der Hochzeit des Peleus mit (der sogar der befreite Prometheus beigewohnt haben soll) und erzieht nachher den Achilles. Aeschylus kennt beide Sagen von der Befreiung des Titanen, aber schwerlich hat er von beiden zugleich im befreiten Prometheus Gebrauch gemacht. Frühzeitig ist die Sage von der Erlösung des Titanen entstanden, die schon Hesiod kennt. An Orten, wo Prometheus als Feuergott religiösen Cultus hatte, ward man mit Nothwendigkeit auf diese Umbildung des Mythus hingewiesen, aber daneben behauptet sich noch immer die ältere Sage von der ewigen Pein des übermüthigen Frevlers.

138) So, wie es scheint, auch der Logograph Pherekydes (Schol. Apollon. IV 1396), der den Herakles mit dem Sonnenschiffe auf dem Okeanus zum Prometheus gelangen läfst; daher betrachten Herodorus und Agrötas den Prometheus als Beherrscher der Skythen.

139) Dabei war aber doch für Abwechselung ausreichend gesorgt durch Verschiedenheit nicht nur der Handlung und der Zeit, sondern auch des Ortes und des Chores.

fahren überkommen hatte, machen der historischen Wahrheit Platz. Da unternahm es der Dichter, die Phantasie seiner Zuhörer noch einmal durch die fernen Räume zu führen, die er mit den Wundergestalten der Sage bevölkert.

Die Anlage der Tragödie ist einfach; nur einmal wird der geradlinige Entwurf durch eine Episode unterbrochen, welche jedoch ihren Zweck vollkommen erfüllt. Io erscheint gerade wie Prometheus als ein Opfer des göttlichen Zornes; auch sie hat den Undank des Zeus an sich erfahren. Das zarte, echt weibliche Wesen der unglücklichen Jungfrau, die vom Wahnsinn getrieben landauf, landab irrt, bildet zu der harten, männlichen Natur des Titanen ein passendes Gegenstück und verleiht der Darstellung den Reiz der Abwechselung. Allein auch thatsächlich steht die Episode mit dem Schicksale der Hauptperson in enger Verbindung. Herakles, ein Abkömmling der Io, ist berufen, der künftige Befreier des Prometheus zu werden. Prometheus, der die Zukunft ebenso genau wie die Vergangenheit kennt, überrascht die staunende Jungfrau nicht nur durch eine wahrheitsgetreue Schilderung ihrer bisherigen Schicksale, sondern enthüllt ihr auch den ferneren Verlauf ihrer Irrfahrten bis zum Nilstrom, wo sie Erlösung finden soll, und verkündet ihr die Zukunft ihres Geschlechts. Prometheus weifs, dafs einst Herakles seine Bande sprengen wird, fühlt sich daher mit Io und ihrem Stamme eng verbunden. So wird zugleich auf die Lösung des Confliktes, die in der folgenden Tragödie eintrat, hingewiesen. Anlage.

Der Held ist in diesem Drama ununterbrochen den Augen der Zuschauer ausgesetzt, aber mit jeder Scene tritt eine neue Person auf. Durch fortwährende Steigerung weifs der Dichter die Zuhörer beständig in Spannung zu halten. Anfangs ist in den längeren Reden das erzählende Element vorwaltend, aber nach und nach entwickelt sich immer mehr dramatisches Leben, die Leidenschaft wächst, und der Charakter des Helden wird nach allen Seiten hin dargelegt.

Die griechische Tragödie, besonders die ältere, liebt es, Individuen zu schildern, welche im Uebermafse der Kraft und des Selbstgefühls mit dem göttlichen Geschick in Conflikt gerathen. Echt tragischer Art ist der Charakter wie das Schicksal des Prometheus, der sich trotzig über alle Schranken erhebt, sich gegen die höheren sittlichen Ordnungen auflehnt und so dem unvermeidlichen Gerichte

verfällt. Demgemäfs wird auch der Held in dem vorliegenden Drama aufgefafst, wo die Leidenschaft in ihrer ganzen Naturkraft uns entgegentritt. Prometheus achtet ebenso wenig auf die verständigen Zureden und Vorstellungen Befreundeter wie auf die ernsten Warnungen der Gegner, sondern weist mit verzweifelter Entschlossenheit jeden Versuch der Ausgleichung von sich. Ungebeugt durch die harte Bufse ergeht sich der Unbesonnene in verwegenen Reden und fordert kühn sein Geschick heraus.

Die Handlung der Tragödie bewegt sich auf mythischem Boden, im Reiche der Götter. Gott steht gegen Gott; denn überall bei Aeschylus wird der Titane als göttliches Wesen aufgefafst und erscheint gemäfs der alten Ueberlieferung nicht sowohl als Repräsentant, sondern als Wohlthäter der Menschheit. Aber Prometheus' Thaten und Leiden stellen gleichsam symbolisch die Menschennatur dar, welche den Zwiespalt des individuellen und des göttlichen Willens zu überwinden, den Kampf der Freiheit mit dem Schicksal durchzukämpfen sucht. Der Trotz, das hohe Selbstgefühl des Titanen ist recht eigentlich ein Abbild der Zeit des Dichters, welche kühn mit allen Ueberlieferungen der Vergangenheit bricht und sich selbst ihr Schicksal bestimmt.

Die vorliegende Tragödie ist nur ein Bruchstück, zum vollen Verständnifs der Dichtung ist der zweite Theil unentbehrlich; um so schmerzlicher empfinden wir diesen Verlust. Aber wir kennen den grofsen Dichter genügend, um zu wissen, dafs er auch hier seinem eigensten Wesen nicht untreu geworden sein wird. Aeschylus liebt scharfe Contraste; demgemäfs wird hier nur die eine Seite zur Anschauung gebracht. Prometheus stellt sich selbst als Wohlthäter der Menschheit dar, der schuldlos die härtesten Qualen erduldet[140]); nur schüchtern wagt der Chor hie und da ein Wort des Tadels auszusprechen. Zeus, nur von seinen Gegnern geschil-

140) Gleichsam unwillkürlich entschlüpft dem Prometheus V. 266 das Eingeständnifs eigener Verschuldung. Nicht minder beachtenswerth sind die Worte 511 ff., wo er sagt, nach unabänderlichem Schicksalsschlufs werde seine Erlösung erst spät, nachdem durch schwere Leiden sein stolzer Sinn gebeugt sei, erfolgen. Solche Aeufserungen, die scheinbar der Situation nicht recht entsprechen, mit dem Charakter des Helden nicht harmoniren, enthalten einen nicht mifszuverstehenden Wink, zu welchem Ausgange der Dichter die Handlung hinzuführen beabsichtigte.

dert, erscheint in einem Lichte, wie man es am wenigsten von dem tief religiösen Sinne des Dichters erwarten sollte. Tyrannische Gewalt triumphirt über das Recht; so gewinnt auch die im Hintergrunde der neuen Herrschaft drohende Gefahr Bedeutung. Eine so einseitige Auffassung entspricht nicht dem lebendigen Rechtsgefühle des Aeschylus. Wir dürfen vertrauen, dafs er in der verlorenen Tragödie die andere Seite mit allen Mitteln seiner Kunst zur Anschauung gebracht haben wird, damit jedem sein Recht widerfahre.

Indem es aussieht, als sei Prometheus der unschuldig Leidende, den Zeus in leidenschaftlichem Zorne strafe, hat man geglaubt, der Tragiker habe sich die Aufgabe gestellt, ein Muster höchster Standhaftigkeit im Ertragen unverschuldeten Leides darzustellen. Weil man den Prometheus als ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Drama betrachtete, lag diese Auffassung nahe. Aber wie jene Verherrlichung des Prometheus mit der Idee der göttlichen Gerechtigkeit, welche der Dichter sonst überall festhält, zu vereinigen sei, darüber bleibt man die Antwort schuldig. Ebenso konnte nur eine oberflächliche Betrachtung in dieser Tragödie ein politisches Tendenzstück finden. Allein nicht minder verfehlt ist die Ansicht, als ob Aeschylus es in diesem Drama und seiner Fortsetzung eigentlich auf eine Kritik der Sage abgesehen habe. Um jenen Widerspruch zu lösen, nimmt man an, Zeus selbst sei im Verlaufe der Zeit ein anderer geworden. Der Dichter habe eben die Entwicklung des höchsten göttlichen Wesens zur Anschauung zu bringen versucht. Dabei vergifst man, dafs dann nicht mehr Prometheus, sondern Zeus der Mittelpunkt der dramatischen Handlung sein würde. Die Welt ist dem Wandel unterworfen und in fortschreitender Entwicklung begriffen; der Menschen Anschauungen von dem göttlichen Wesen sind veränderlich, wie dies eben die mythische Vorstellung von dem Dynastienwechsel bezeugt, allein die Gottheit ist von Anfang an die immer gleiche.[141])

Aeschylus, obwohl gebunden durch die Tradition, welche er nicht preisgiebt, ist sich doch dieses Unterschiedes wohl bewufst. Nicht Zeus verändert im Verlaufe der Zeit seinen Sinn, sondern

141) Der alte Theolog Pherekydes bekannte sich gleich im Eingange seines Werkes zu dieser Ueberzeugung: *Ζεὺς εἶς ἀεί*, und damit stimmt die Anschauung des Tragikers, der auch mit Pherekydes wohl bekannt war.

Prometheus.[142]) Ueberall stellt der Dichter die göttliche Weltregierung als gerecht dar und läfst sie zuletzt siegreich aus allen Widersprüchen hervorgehen. Aeschylus, der lange und viel über die schwierigsten Probleme des menschlichen Lebens nachgedacht hat, wird auch dieses Mal bemüht gewesen sein, eine befriedigende Lösung zu finden.

Die erste Tragödie stellt den Zusammenstofs des individuellen Willens mit dem göttlichen Rechte, der Freiheit mit der Nothwendigkeit dar. Aber mit der Strafe ist das Schicksal des Titanen nicht abgeschlossen. Die Aufgabe der zweiten Tragödie war die Ausgleichung des Widerspruches und endliche Versöhnung. Geläutert und gereinigt mufste Prometheus, nachdem sein starrer Sinn gebrochen ist, aus der Prüfung hervorgehen. Indem er sein Unrecht erkennt und begreift, wie der Einzelne unfähig ist, eigenmächtig in den Gang der Weltordnung einzugreifen, demüthigt er sich vor der unergründlichen Tiefe des göttlichen Rathschlusses. Ob es dem Dichter, der hier die höchsten Fragen des religiösen Bewufstseins berührt, gelang, seine Aufgabe in vollkommen befriedigender Weise zu lösen, wissen wir nicht.

Einführung der Tetralogie.

Das bedeutendste Verdienst, welches sich Aeschylus erwarb, ist unzweifelhaft die Einführung der Tetralogie; darin gipfelt recht eigentlich seine Kunst. Hätte man diese Weise der Composition beibehalten und consequent fortgebildet, so würde die griechische Tragödie eine ganz andere und man darf wohl sagen vollendetere Gestalt gewonnen haben. Kein ausdrückliches Zeugnifs legt dem Aeschylus diese Erfindung bei, aber auch kein anderer Name wird genannt. Bei der Dürftigkeit der Ueberlieferung darf dieses Schweigen nicht befremden. Nur Aeschylus, der allgemein als Gesetzgeber der Tragödie anerkannt wird, nicht Phrynichus oder ein anderer von den Aelteren kann den Gedanken gefafst haben, die Tragödie zu einem organisch zusammenhängenden Dramencyklus zu erweitern, wo auch das heitere Nachspiel der Satyrn sein altes Recht behauptete. Die Vorliebe für das Epische ist ein Grundzug der Aeschyleischen Poesie. Die Richtung auf grofse und inhaltvolle Stoffe, welche zur vollen Wirkung einen breiteren Raum verlangten, wie die sitt-

142) Gleich in der ersten Rede des Prometheus aus der Schlufstragödie giebt sich die veränderte Stimmung sehr vernehmlich kund.

liche Weltanschauung des Dichters, der überall in den menschlichen Dingen einen inneren Zusammenhang, eine höhere Führung erkannte, führten den genialen Meister fast mit Nothwendigkeit zu der neuen Kunstform. Die trilogische Composition bot, wenn die mythische Einheit festgehalten wurde, wesentliche Vortheile dar. Der Dichter konnte dem bedeutenden Stoffe gerecht werden, indem er eine Folge von Begebenheiten vorführte, was zugleich Gelegenheit zu einer tiefer eindringenden Charakteristik der handelnden Personen gegeben, und das Gesetz der sittlichen Weltordnung liefs sich in wirksamster Weise zum Bewufstsein bringen. Aufserdem war die freie Bewegung durch die Schranken der Zeit und des Ortes nicht gehemmt. Jetzt war es möglich, selbst weit aus einander liegende Begebenheiten, die durch ein inneres Band verknüpft waren, ohne Gewaltthätigkeit und schroffe Uebergänge vorzuführen.[143])

Diese durchgreifende Reform der Oekonomie der Tragödie darf man nicht in die Anfänge der dichterischen Laufbahn des Aeschylus verlegen. Es bedurfte dazu nicht nur des vollen Einverständnisses mit den anderen Dichtern, welche die neue Kunstform sich aneignen mufsten, sondern auch der Mitwirkung der Behörden, da der bedeutende Umfang dieser dramatischen Compositionen eine veränderte Einrichtung der Festfeier nothwendig machte. Nur ein Dichter, der allgemein als der erste seines Faches anerkannt war, vermochte eine solche Neuerung ins Leben zu rufen, und nur wenn die allgemeinen Verhältnisse günstig waren, liefs sich die grofsartige Idee verwirklichen. So lange die Freiheit und Selbständigkeit Athens durch die persische Weltmacht bedroht war, konnte man nicht daran denken, die beschränkten Mittel des Staates auf die Erhöhung des Glanzes der dramatischen Spiele zu verwenden. Ein patriotischer Mann wie Aeschylus war weit entfernt, zur Unzeit für seine Kunst Ansprüche zu erheben. Erst nach dem zweiten Perserkriege, nachdem endgültig die Existenz des Staates sicher gestellt war, ist der

143) Man vergleiche nur die Orestie oder die Dramen der thebanischen Tetralogie (Laius, Oedipus, die Sieben vor Theben). Auch ist das Drama dem Epos gegenüber im Vortheil; indem es die Begebenheiten nicht in ununterbrochener Folge darstellt, sondern die Hauptmomente heraushebt und die Zwischenräume zu ergänzen der Phantasie der Zuschauer überläfst, vermag der tragische Dichter selbst den inhaltvollsten Stoff in einen mäfsigen Raum zusammenzudrängen.

rechte Zeitpunkt gekommen.[144]) Das gesteigerte Selbstbewufstsein des Volkes, das Gefühl des Behagens, welches sich in allen Klassen verbreitete, kam den Bestrebungen des Dichters entgegen, und bei der günstigen Finanzlage des Staates, mit dessen Leitung hochherzige Männer betraut waren, fiel es nicht schwer, die Mittel und Wege für eine Erweiterung der Festfeier zu finden.

Unsere Kenntnifs der neuen Kunstform ist unzulänglich; denn nur vier Tetralogien des Aeschylus sind urkundlich verbürgt[145]), und es ist nicht gerathen, nach blofser Vermuthung, die gar trügerisch ist, die Titel der Aeschyleischen Tragödien zu einheitlichen Gruppen zu verknüpfen. Es ist dies um so weniger thunlich, da bereits Aeschylus nicht immer die organische Einheit der Tetralogie festhält, sondern sich auch der freieren Form bedient und Dramen verschiedenartigen Inhalts mit einander verbindet, wie die Persertetralogie zeigt. Es war dies wohl eine Concession, welche Aeschylus machte, um seine Mitarbeiter für seine Idee zu gewinnen, und es ist begreiflich, dafs er von der Freiheit, welche anderen gestattet war, auch selbst Gebrauch macht, wenn schon mit Mafs. Denn die Einheit des mythischen Stoffes war für Aeschylus offenbar Norm, während die Späteren nur noch ausnahmsweise solche Tetralogien dichteten. Wenn Aeschylus auf den stofflichen Zusammenhang verzichtete, war er gewifs darauf bedacht, in echt künstlerischer Weise die Einzeldramen mit einander zu verflechten. Indem andere Dichter diese bequeme Form bevorzugten, mufste die Verbindung der Theile leicht den Charakter des Zufälligen annehmen und so zur Auflösung der tetralogischen Composition führen. Daher büfst dieselbe allmählich die rechte Bedeutung ein, wenn schon die äufsere Form unverändert beibehalten wird.

Immerhin ist es für ein grofses Glück zu achten, dafs uns eine Trilogie des Aeschylus, die Orestie, vollständig erhalten ist. Von den Persern und den Sieben gegen Theben wissen wir wenigstens, welche Stelle sie in dem dramatischen Cyklus einnahmen.

144) Ol. 75, 4 ist wohl zum ersten Male mit Tetralogien gekämpft worden, s. oben S. 230.

145) Aus Ol. 76, 4 *Φινεύς*, *Πέρσαι*, *Γλαῦκος* (*Ποτνιεύς*), *Προμηθεύς*, Ol. 78, 1 *Λάιος*, *Οἰδίπους*, *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*, *Σφίγξ*, Ol. 80, 2 die Orestie, *Ἀγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Εὐμενίδες*, *Πρωτεύς*, und in einem unbestimmten Jahre die *Λυκούργεια* (Schol. Arist. Thesm. 135), *Ἠδωνοί*, *Βασσαρίδες*, *Νεανίσκοι*, *Λυκοῦργος*.

Aber man mufs sich hüten, das Verfahren eines Dichters, der seine Kunst mit voller Freiheit und mit sorgfältiger Rücksicht auf die Natur seiner Aufgabe, aber stets mit sicherer Hand übt, nach jenen uns vorliegenden Proben genau bestimmen zu wollen. Die thebanische Trilogie führt in Laius, Oedipus und dessen Söhnen drei Geschlechter vor. Der Fluch der bösen That vererbt sich auf Kinder und Kindeskinder; langsam aber sicher vollzieht sich das Strafgericht. In ähnlicher Weise wird in der Orestie der Fluch, welcher auf dem Hause der Pelopiden lastet, durch den Untergang des Agamemnon, durch den Muttermord des Orestes, der die Rache vollzieht, und schliefslich durch die Erlösung veranschaulicht, welche durch richterlichen Spruch und göttliche Gnade dem Muttermörder zu Theil wird. Aber anderwärts schreitet die Handlung rasch vorwärts; die Ereignisse sind auf einen mäfsigen Raum zusammengedrängt, wie in der Tetralogie, zu welcher die Schutzflehenden gehören, ebenso in der Lykurgie und in dem Tragödiencyklus, zu welchem die homerische Ilias den Stoff bot[146]), wo Achilles offenbar in sämmtlichen Stücken Träger der dramatischen Handlung war. Das Verhältnifs zwischen den einzelnen Dramen war sicherlich bald fester, bald loser; aber die drei Tragödien sind nicht als drei Akte eines einzigen Dramas zu betrachten, sondern jede enthält eine abgeschlossene Handlung, ist selbständiges Glied eines gröfseren Ganzen.[147]) Wie das Epos, zu Ende auslaufend, meist beruhigend und versöhnend abschliefst, so scheint auch Aeschylus im dritten Stücke vorzugsweise diese besänftigende Wirkung angestrebt zu haben. Eben daher hinterlassen auch die Eumeniden, mit den Choephoren und dem Agamemnon zusammengehalten, einen schwächeren Eindruck. Doch hat der Dichter dies nicht durchgehends beobachtet. Die Sieben vor Theben, obwohl

146) *Μυρμιδόνες* und *Ἕκτορος λύτρα* nahmen wohl die erste und dritte Stelle der Tetralogie ein; das Mittelstück läfst sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

147) Aber auch so ist die Verbindung der einzelnen Dramen eine innige: die Auflösung der Tetralogie bringt bei Sophokles und Euripides keinen empfindlichen Nachtheil, weil jedes Drama eine Dichtung für sich ist. Anders bei Aeschylus: die Perser konnte man abtrennen, weil hier die Form der freien Composition gewählt war, auch am ersten ein drittes Stück, wie die Sieben. Aber der gefesselte Prometheus ist ohne seine Fortsetzung gar nicht recht verständlich, und auch den Schutzflehenden sieht man es an, dafs uns nur ein Bruchstück einer gröfseren Dichtung vorliegt.

das dritte Drama, brechen schroff und ohne rechte Vermittelung ab, und ähnlich wohl auch die anderen Compositionen, welche mit dem Untergange des Helden endeten.[148])

Reduktion des Chores.

Gleichzeitig mit der Einführung der Tetralogie mufs auch die Reduktion des tragischen Chores erfolgt sein. Man durfte nicht denselben Sängern zumuthen hinter einander in vier Dramen aufzutreten; dies würde ihre Kräfte überstiegen haben. Ebenso wenig aber konnte man die Zahl der Choreuten entsprechend vermehren.[149]) Man vertheilte also den grofsen Chor von fünfzig Personen in vier Abtheilungen von je zwölf Choreuten, welche den Vortrag der melischen Partien in den einzelnen Dramen übernahmen. Der Chor büfst allerdings dadurch das Imposante ein, welches ihn ausgezeichnet hatte. Allein da durch die höhere Entwicklung des dramatischen Elementes der Chor allmählich seine frühere Bedeutung verlor, wurde dies weniger empfunden.

Beurtheilung des Aeschylus.

Bescheiden beugt sich Aeschylus vor der Dichtergröfse des Homer, wenn er im Bewufstsein, wie viel er der Anregung jener unvergänglichen Werke schuldete, seine Tragödien Brosamen von dem reichen Mahle Homers nannte.[150]) Und doch war der Dichter seines eigenen Werthes sich wohl bewufst. Es ist ein stolzes Wort, aber zugleich ein Zeugnifs seines grofsen Sinnes, wenn er unbekümmert um die schwankende Gunst oder Ungunst der Zeitgenossen seine Arbeiten vertrauensvoll dem Urtheile der Nachwelt anheimstellt.[151]) Freilich ist diese Erwartung nicht recht in Erfüllung gegangen. Aeschylus

148) Die Bestrafung des Lykurgus wird in der Lykurgie nicht gefehlt haben, aber der Tod des thrakischen Fürsten war kein geeignetes Thema für das Satyrspiel *Λυκοῦργος*. Eine vierte Tragödie mit satirischen Elementen versetzt anzunehmen, so dafs Aeschylus schon die dem Euripides zugeschriebene Neuerung vorausgenommen hätte, ist ebenso unwahrscheinlich. Die dritte Tragödie *Νεανίσκοι* wird die Strafe des Lykurgus dargestellt haben, während das Satyrstück *Λυκοῦργος*, ähnlich wie die *Σφίγξ* und der *Πρωτεύς*, eine Episode aus dem früheren Leben des Helden nachholte.

149) Dann wären für eine Tetralogie 200, für die drei concurrirenden Dichter 600 Choreuten erforderlich gewesen.

150) Athen. VIII 347 E: *τὰς αὑτοῦ τραγῳδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγε τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων.* (S. S. 342 A. 164.)

151) Athen. VIII 347 E f.: *φιλόσοφος δὲ ἦν τῶν πάνυ ὁ Αἰσχύλος, ὃς καὶ ἡττηθεὶς ἀδίκως ποτέ, ὡς Θεόφραστος ἢ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ ἡδονῆς εἴρηκεν, ἔφη χρόνῳ τὰς τραγῳδίας ἀνατιθέναι, εἰδὼς ὅτι κομιεῖται τὴν προσήκουσαν τιμήν.*

ward durch seine Nachfolger in Schatten gestellt, und wenn schon die Mitlebenden nicht immer die volle Bedeutung des Mannes erfafsten und gebührend würdigten, so ward die gewaltige Gröfse des Dichters den schwächeren Geschlechtern der späteren Zeit mehr und mehr eine fremde Erscheinung.

Als Aeschylus starb, brach die Nacht herein, sagte Aristophanes.[152]) Dies ist nicht blofs Ausdruck der innigen Verehrung, welche der Komiker alle Zeit dem Tragiker widmete, sondern man empfand allgemein schmerzlich die Schwere des Verlustes. Daher bestimmten die Athener, die Dramen des Aeschylus nach wie vor beim Agon der Tragiker zuzulassen.[153]) Wer ältere Stücke des Dichters wieder aufführen wollte, durfte von dem Archon einen Chor verlangen und sich um den Preis bewerben, der eigentlich nur für neue Tragödien bestimmt war. Es war dies eine ungewöhnliche, aber keineswegs bedeutungslose Auszeichnung. Man konnte das Andenken des Meisters nicht würdiger ehren, als indem man sein Vermächtnifs beim Volke lebendig erhielt und ihm eine dauernde Wirkung zu sichern suchte. So stand die Poesie des Aeschylus längere Zeit in hohem Ansehen. Bis zum Beginn des peloponnesischen Krieges

152) Aristides Declam. 12 I S. 145: *ὃ δέ φησιν Ἀριστοφάνης περὶ Αἰσχύλου σκότον εἶναι τεθνηκότος.*

153) Biographie: *Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον, ὡς ψηφίσασθαι μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνοντα.* Schol. Aristoph. Acharn. 10: *τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίοις ὁ Αἰσχύλος, καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δράματα ψηφίσματι κοινῷ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο.* Philostratus vit. Apoll. VI 11: *τὰ γὰρ τοῦ Αἰσχύλου ψηφισαμένων ἀνεδιδάσκετο καὶ ἐνίκα ἐκ καινῆς.* Der Preis wurde selbstverständlich dem *διδάσκαλος* zuerkannt, aber der Herold mochte jedes Mal bemerken, dafs er mit Dramen des Aeschylus auftrete. Daher sagt Philostratus nicht unpassend: *ἐκάλουν δὲ καὶ τεθνεῶτα εἰς Διονύσια,* und zwar fanden diese erneuten Aufführungen nicht blofs an den Lenäen, sondern auch an den grofsen Dionysien statt. Die Nachkommen des Aeschylus haben vorzugsweise von diesem Privilegium Gebrauch gemacht. Für die unversehrte Erhaltung dieser Dichtungen war die Einrichtung nicht günstig; denn die Versuchung lag zu nahe, Einzelnes abzuändern, um dem veränderten Geschmacke des Publikums zu genügen oder auch sein eigenes Talent zu bethätigen. Vollkommen zutreffend ist die Bemerkung Quintilians X 1, 66: *sed rudis* (*Aeschylus*) *in plerisque et incompositus, propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt, suntque eo modo multi coronati*; nur ist die Erklärung der Thatsache nicht richtig. (S. S. 286 A. 36.) Die Spuren solcher Ueberarbeitung sind noch jetzt nachweisbar.

und noch darüber hinaus wurden seine Stücke fleifsig aufgeführt und dem todten Dichter wiederholt der Siegespreis zuerkannt.[154]) Die rückhaltslose Anerkennung, welche die Komiker dem Verdienste des Aeschylus zollen, nicht um die Leistungen der Gegenwart durch den Vergleich mit dem alten Meister herabzudrücken, sondern aus voller Ueberzeugung ist ebenso ehrenvoll für den Tragiker, wie bezeichnend für den kritischen Standpunkt der Komödie.[155]) Aber wie das ältere Geschlecht, welches noch aus seiner Jugendzeit eine lebendige Erinnerung an den Dichter festhielt, allmählich ausstarb[156]), ändert sich dies. Dem verwöhnten Geschmacke der Jüngeren erschien die Poesie des Aeschylus zu herb und einfach[157]); immer

154) So ward das Andenken an die Poesie des Aeschylus lebendig erhalten (doch darf man darauf nicht Aristoph. Frösche 868 beziehen). Wie man an Aeschylus hing, zeigt Aristoph. Acharn. 10, wo Dikäopolis seinen Verdrufs darüber ausspricht, dafs der frostige Theognis mit Tragödien auftrat, während man erwartet hatte, Dramen des Aeschylus zu hören: die ersten Versuche des Theognis müssen eben dem Anfange des grofsen Krieges angehören. Ol. 87, 1 siegt Euphorion über Sophokles und Euripides, wahrscheinlich mit Dramen seines Vaters, und ähnlich ist wohl auch die Thatsache aufzufassen, dafs um Ol. 87, 3 Philokles dem Sophokles (Oedipus Tyrannus) vorgezogen ward. Xenokles, der Ol. 91, 1 über Euripides siegt, gehört zwar nicht der Schule des Aeschylus an und trat mit eigenen Arbeiten auf, mag aber doch der älteren Tragödie näher als der neueren gestanden haben. So legt auch dieser Erfolg für die Stimmung des Publikums Zeugnifs ab.

155) Die Verdienste des Aeschylus um die Hebung der tragischen Kunst stellte Pherekrates in den *Κραπαταλοί* fr. 8. 9 Com. II 1, 290 dar. Aristophanes hat wiederholt dieses Thema berührt, sowohl in verlorenen Komödien, wie im Gerytades (Athen. VIII 365 B = fr. 204 Di.), als auch am eingehendsten in den Fröschen und gelegentlich in anderen erhaltenen Stücken. Aeschylus wird mit unzweideutigen Worten als der erste tragische Dichter (*κράτιστος τὴν τέχνην* 770) anerkannt, der ebendeshalb in der Unterwelt den *τραγῳδικὸς θρόνος* inne hat (Frösche 769); ihn führt daher auch Dionysus auf die Oberwelt zurück, um die erstorbene tragische Poesie neu zu beleben.

156) Bei der älteren Generation waren die Dichtungen des Aeschylus in gutem Andenken. Bei Symposien pflegte man melische Partien wie längere Reden aus diesen Dramen vorzutragen, Aristoph. Wolken 1364 f.; der alte Strepsiades erklärt daher den Aeschylus für den ersten der Dichter (*πρῶτον ἐν ποιηταῖς* 1366 ist nach 1368 einzuschalten).

157) Der Sohn des Strepsiades in den Wolken 1371, der es vorzieht, eine Stelle aus Euripides zu recitiren, stellt diese veränderte Geschmacksrichtung anschaulich dar. Wenn Aristophanes (Athen. I 30 C) diese durch einen passenden Vergleich illustrirte (*τὸν Ἀθηναίων δῆμον οὔτε ποιηταῖς ἥδεσθαι σκληροῖς καὶ ἀστεμφέσιν, οὔτε Πραμνίοις σκληροῖσιν οἴνοις συνάγουσι τὰς ὀφρῦς τε καὶ*

seltener wurden seine Tragödien aufgeführt.[158]). An fleifsigen Lesern und aufrichtigen Verehrern fehlte es dem Dichter zwar niemals, aber er hat nicht die volle Gunst des Publikums in dem Mafse wie Sophokles oder Euripides sich erworben.[159])

Einflufs der Zeit auf Aeschylus.

Man darf den Einflufs der Zeit auf die geistige Entwicklung eines grofsen Mannes nicht überschätzen, aber für Aeschylus gestalteten sich die äufseren Verhältnisse besonders günstig. Die Periode, in welche seine Jugend und sein Mannesalter fällt, ist reich an bedeutenden Ereignissen; eine unruhvolle, äufserlich wie innerlich bewegte Zeit hat der Dichter durchlebt. Aeschylus war nicht blofs Augenzeuge, sondern unmittelbarer Theilnehmer des gewaltigen Kampfes gegen Persien. Die Demokratie, überall siegreich, beseitigt rasch die letzten Schranken, welche der freien Entwicklung des Gemeinwesens im Wege standen. Die Philosophie, bisher mehr das Eigenthum einsamer Denker, tritt aus dieser Isolirung heraus und gewinnt auf das geistige Leben der Nation entschiedenen Einflufs. Ganz von selbst wurde ein dichterisches Gemüth von so bedeutender Begabung zu der lebendigsten Gattung der Poesie, zum Drama, hingeführt. Hier konnte Aeschylus alles das, was ihn innerlich bewegte, rückhaltslos aussprechen, am wirksamsten gestalten. Vor allem kommt auch dies dem Dichter zu Gute, dafs er unter Menschen lebte, welche ihm Empfänglichkeit und Verständnifs entgegentrugen. Der Beifall Gleichgesinnter war der mächtigste Sporn, auf seiner Bahn rüstig vorwärtszuschreiten; denn auch den gröfsten Geist wird die Theilnahmlosigkeit, die Kleinheit seiner Umgebung wie ein Bleigewicht herabdrücken. Wie das Gemüth des Aeschylus überall durch unsichtbare Fäden mit dem Leben der Nation zusammenhängt, so tragen auch seine Schöpfungen das Gepräge jener grofsen Zeit, während Sophokles' Dramen als freie Kunst-

τὴν κοιλίαν, ἀλλ' ἀνθοσμίᾳ καὶ πέπονι νεκταροσταγεῖ), so hatte er vielleicht eben auch den Aeschylus im Sinne.

158) Ob die *Σαλαμίνιαι* in dem Bruchstücke einer Didaskalie (Philol. 24, S. 541) [CIA. II 2, 975 h] auf die Tragödie des Aeschylus zu beziehen sind, ist ganz ungewifs. Die Aufführung der *Προπομποί*, auf welche Alkiphron III 48, 1 (fr. 207 Di.) sich bezieht, geht entweder auf eine Anekdote aus unbestimmter Zeit zurück oder ist eine freie Erfindung des Rhetors.

159) Wie wenig man später den Dichter gebührend zu schätzen verstand, zeigt das Urtheil Quintil. X 1, 66, der nur die damals herrschende Ansicht wiedergiebt. (S. S. 337 A. 153.)

werke gleichsam losgelöst und zeitlos dastehen. Und dabei hütet sich Aeschylus willkürlich die unmittelbare Gegenwart hereinzuziehen, was bei Euripides nicht selten den ruhigen, harmonischen Eindruck des echten Kunstwerkes stört.

Aeschylus' Stellung zu Vorgängern und Nachfolgern.

Das Verdienst des Aeschylus würde, wenn wir die Arbeiten der Vorgänger, namentlich des Phrynichus, vergleichen könnten, gewifs noch viel entschiedener hervortreten.[160]) Aeschylus hat seinen älteren Genossen manches zu danken; er behandelt mehrfach die gleichen Stoffe. Mit Phrynichus trifft er in den Persern und den Schutzflehenden zusammen und verwendet unbedenklich passende Motive, die er bei jenem vorfand. Aber dabei weifs er doch seine Selbständigkeit zu wahren. Insbesondere die melischen Partien hatten einen sehr verschiedenen Charakter.[161]) Hier verhält sich Aeschylus zu Phrynichus etwa wie Pindar zu Simonides. Aeschylus und Pindar bilden den hohen Stil aus, während ihre Vorgänger die leichte, anmuthige Weise festhalten, welche in der Periode vor den Perserkriegen sich besonderer Gunst erfreute.

Allein nicht nur seine Vorgänger, sondern auch seine Nachfolger insgesammt überragt der grofse Meister. Wie uns die Denkmäler der archaischen Plastik besonders darum ansprechen, weil wir darin die reife Entwicklung der folgenden Zeit schon wie im Keime beschlossen erblicken, so trifft dies auch hier zu. Aber bei Aeschylus fesselt uns nicht blofs die Verheifsung der Zukunft, die Befriedigung des historischen Interesses, sondern die Geistesgewalt, der Reichthum der Erfindung, der Adel der Gesinnung und die Tiefe der Gedanken, mit welcher die Würde der Sprache harmonirt, verleihen diesen Werken einen unvergänglichen Werth. Aeschylus war Dichter im vollsten Sinne des Wortes, der alle Zeit zu den ersten gerechnet werden wird, wenn man auch zugeben mufs, dafs seine Nachfolger dem Gipfel der dramatischen Kunst näher gekommen sind.

Alterthümlicher Charakter. Strenger Stil.

Die Poesie des Aeschylus ist den Werken der archaischen bildenden Kunst vergleichbar. Sie ist durch Einfachheit und angebore-

160) Biographie: *ὅτῳ δὲ δοκεῖ τελεώτερος τραγῳδίας ποιητὴς Σοφοκλῆς γεγονέναι, ὀρθῶς μὲν δοκεῖ, λογιζέσθω δ' ὅτι πολλῷ χαλεπώτερον ἦν ἐπὶ Θέσπιδι, Φρυνίχῳ καὶ Χοιρίλῳ εἰς τοσόνδε μεγέθους τὴν τραγῳδίαν προαγαγεῖν, ἢ ἐπ' Αἰσχύλῳ εἰπόντα* (lies *ἐπιόντα*) *εἰς τὴν Σοφοκλέους ἐλθεῖν τελειότητα.*

161) Aristoph. Frösche 914 ff.

nen Adel ausgezeichnet; sie hat etwas Ehrwürdiges, aber auch etwas Herbes, Eckiges. Aeschylus' Tragödien sind weder von Härten noch von Uebertreibung frei; erst bei näherer Betrachtung, bei wiederholter eingehender Beschäftigung wird man die staunenswerthe Grofsheit begreifen und lieb gewinnen. Der strenge Stil ist Grundzug dieser Dichtungen. Dies zeigt sich ebenso in den religiösen und sittlichen Ansichten, wie in der Wahl des Stoffes, in der Anlage und künstlerischen Composition, wie in der Sprache dieser Dramen. Aeschylus, eine ernstgestimmte Natur, hat von Haus aus eine Neigung zum Grofsen und Gewaltigen, einen stillen Zug zum Alterthümlichen, aber er bildet diesen Stil mit vollem Bewufstsein aus[162]) und handhabt ihn mit vollendeter Meisterschaft. Den Späteren sagt diese Herbheit und Strenge nicht mehr zu; die grandiose Schlichtheit und Keuschheit der Aeschyleischen Poesie war befangenen Beurtheilern kaum recht verständlich, erschien in ihren Augen als ein empfindlicher Mangel.

Sophokles' Arbeiten sind abgerundeter; Ruhe, Klarheit und Anmuth sind darüber ausgegossen. Aber der Eindruck der Aeschyleischen Poesie ist mächtiger; man fühlt, wie der Dichter seine eigene grofse Seele ganz dem Werke eingehaucht hat. So wird uns reicher Ersatz geboten für das, was dieser Poesie an letzter Formvollendung abgeht. Die höchsten Ideen sind hier in der angemessensten Form niedergelegt; alles ist grofs, edel, würdevoll, liegt weit ab von dem Gemeinen und Alltäglichen. Der Dichter hebt uns zu sich hinauf; man fühlt sich freier und grösser, sowie man dieses geweihte Gebiet betritt. Mit dem tiefen, ergreifenden Eindrucke, den der Agamemnon hinterläfst, ist keine andere Tragödie zu vergleichen.

Auswahl und Behandlung der Mythen.

Aeschylus weifs überall aus der Sage das wahrhaft Bedeutende und Sinnvolle herauszuheben. Ein richtiges Verständnifs der alten Mythenwelt, wie es nur aus liebevoller, hingebender Beschäftigung entspringt, eine tiefsinnige Auffassung tritt uns hier entgegen.[163])

162) Bezeichnend ist, dafs Aeschylus der Aufforderung, für Delphi einen Päan zu dichten, nicht folgte; er mochte nicht mit dem alten Liederdichter Tynnichus in einen Wettkampf sich einlassen, wie Porphyrius de abst. II 18 berichtet: *παραβαλλόμενον δὲ τὸν ἑαυτοῦ πρὸς τὸν ἐκείνου ταὐτὸν πείσεσθαι τοῖς ἀγάλμασι τοῖς καινοῖς πρὸς τὰ ἀρχαῖα· ταῦτα γὰρ καίπερ ἁπλῶς πεποιημένα θεῖα νομίζεσθαι, τὰ δὲ καινὰ περιέργως εἰργασμένα θαυμάζεσθαι μέν, θεοῦ δὲ δόξαν ἧττον ἔχειν.*

163) Schon der alte Glaukus aus Rhegium schrieb *περὶ Αἰσχύλου μύθων*

Diese Sagenkunde verdankt der Tragiker vor allem dem eifrigen Studium der älteren epischen Dichter, Homers, Hesiods und der Kykliker.[164]) Daher tritt bei ihm der troische Kreis in den Vordergund, dem sich zunächst der thebanische und argivische anschliefsen. Aus der Ilias und Odyssee, welche die älteren Tragiker noch gar nicht benutzt zu haben scheinen, entnimmt Aeschylus mehrfach den Stoff zu Tragödien. Der Homerische Achilles, der durch seinen leidenschaftlichen Groll so unsägliches Leid über die Achäer bringt, aber endlich, durch den Tod des Patroklus aufs Schwerste getroffen, seinem Zorn und der Unthätigkeit entsagt, sich mit Agamemnon versöhnt und nicht eher ruht, als bis er Hektors Leiche seinem trauten Genossen als Todtenopfer dargebracht hat, ist ein echt tragischer Held, nicht minder wie Odysseus, der nach vieljährigen Irrfahrten und Leiden un-

(Arg. Pers.), wo er über die Quellen des Tragikers, die Umbildungen der Sage, die er vornahm, u. s. w. gehandelt haben wird. (S. S. 291 A. 46.)

164) Die bekannte Aeufserung des Dichters bei Athen. VIII 347 E: *ἐπὶ νοῦν βαλλόμενος τὰ τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὑτοῦ τραγῳδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγε τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων*, hat man eben auf dieses Abhängigkeitsverhältnifs beziehen wollen, so dafs der Dichter damit selbst bezeuge, den Stoff seiner Tragödien aus Homer und den alten Epikern entnommen zu haben. Wir wissen nicht, bei welchem Anlafs Aeschylus jene Worte sprach, aber man darf dieselben keinesfalls in diesem materiellen Sinne fassen, sind doch die Epiker keineswegs die einzige Quelle für Aeschylus gewesen, sondern der Geist und die hohe Kunst der Homerischen Poesie ist gemeint. Ganz dasselbe läfst Aristophanes den Tragiker nur mit anderen Worten sagen in den Fröschen 1040, wo das Verhältnifs zu Homer berührt wird: *ὅθεν ἡμὴ φρὴν ἀπομαξαμένη πολλὰς ἀρετὰς ἐποίησεν Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολεόντων κτλ.* Dankbar bekennt Aeschylus von dem grofsen Meister gelernt zu haben, und auch wenn *τεμάχη*, wie Athenäus zeigt, fette, erlesene Stücke bezeichnet, ist der Ausdruck der Bescheidenheit doch nicht zu verkennen. (S. S. 336.) — Wir können in vielen Fällen die Quelle nicht mehr mit Sicherheit ermitteln. Das Motiv zu seiner *Ψυχοστασία* entnahm Aeschylus nach dem Zeugnisse alter Grammatiker aus der Homerischen Ilias, aber vielleicht hatte schon Arktinus in seiner Aethiopis dieses Motiv benutzt. Wenn bei Aeschylus uns hier und dort Mifsverständnisse der alten Poesie entgegentreten, so darf man ihn nicht dafür verantwortlich machen, sondern er folgt nur irrigen Vorstellungen, die damals allgemein verbreitet waren. So läfst er dem Prometheus einen Keil durch die Brust treiben, weil man den Sinn des Hesiodischen Verses Theog. 522 *μέσον διὰ κίον' ἐλάσσας* nicht mehr verstand (s. S. 315 A. 103). Dieselbe Erscheinung wiederholt sich auch auf sprachlichem Gebiete: *τοῖος* gebraucht Aeschylus als gleichbedeutend mit *ἀγαθός*, weil die Rhapsoden das Wort so bei Homer erklärten.

erkannt in die Heimath zurückkehrt, in alter ungebrochener Heldenkraft den ungleichen Kampf mit den übermüthigen Freiern besteht, die treu ausharrende Gattin wiedergewinnt und seine Herrschaft neu begründet. Aber nur ein ebenbürtiger Dichter wie Aeschylus konnte wagen die Gesänge der unvergleichlichen Homerischen Epen in die dramatische Form umzuwandeln, ohne den Vergleich mit dem alten Meister zu scheuen.[165]) Anderes bot der reiche Liederschatz der Meliker, vor allem Stesichorus, dar. Ebenso war Aeschylus mit den Forschungen der älteren Logographen wohl vertraut; die Arbeiten seines Zeitgenossen Pherekydes sind ihm offenbar nicht unbekannt geblieben.[166])

Aber nicht minder schöpft Aeschylus unmittelbar aus dem Volke selbst, indem er den Spuren des Alterthums in Sitten, Sprache und Ueberlieferung nachforscht. Um den Meerglaukus zu schreiben[167]), sammelt er an Ort und Stelle aus dem Munde von Schiffern und Fischern die Sagen über diesen räthselhaften Meergeist, auf den seine Aufmerksamkeit vielleicht zuerst durch ein Gedicht Pindars hingelenkt wurde. Argos und Theben, die beiden wichtigsten Städte der mythischen Vorzeit, welche so oft der Schauplatz der tragischen Handlung sind, kannte der Dichter unzweifelhaft aus eigener Anschauung.

Aeschylus ist ein alterthümliches Gemüth; daher liebt er es, das alte Göttergeschlecht der Titanen oder Heroen der grauen Vorzeit darzustellen. Die Scene seiner Dramen ist nicht blofs auf der Erde, sondern auch in der Unterwelt wie im Sisyphus[168]), oder im Olymp

165) Auf die Ilias sind die Myrmidonen und Hektors Lösung, auf die Odyssee Penelope und die *Ὀστολόγοι* zurückzuführen; denn von beiden Trilogien ist nur das Mittelstück unbekannt. Die *Ὀστολόγοι* waren kein Satyrspiel, sondern eine Tragödie; die Bestattung der im Kampfe gefallenen Freier gab, wie die Bruchstücke unverkennbar zeigen, zu dieser Benennung Anlafs.

166) Vgl. vorher S. 325 ff. zum Prometheus. In den Heliaden (s. S. 320 A. 110) verlegt Aeschylus den Tod des Phaethon in das Land der Iberer an die Rhone, Pherekydes an den Po, aber der Tragiker mufs versucht haben beide Traditionen zu vermitteln, da er der Klagelieder der Frauen am adriatischen Meere gedachte.

167) *Γλαῦκος Πόντιος* vergl. Paus. IX 22, 7: *Πινδάρῳ δὲ καὶ Αἰσχύλῳ πυνθανομένοις παρὰ Ἀνθηδονίων τῷ μὲν οὐκ ἐπὶ πολὺ ἐπῆλθεν ᾆσαι τὶ ἐς Γλαῦκον, Αἰσχύλῳ δὲ καὶ ἐς ποίησιν δράματος ἐξήρκεσε.* (S. S. 291 A. 45.)

168) *Σίσυφος πετροκυλιστής*, verschieden vom *Σίσυφος δραπέτης*, wie es scheint, einem Satyrspiel. (S. S. 320 A. 109.)

wie in der Psychostasie[169]), wo Zeus, bevor Achilles und Memnon den Zweikampf beginnen, die Todesloose der Helden im Beisein der Thetis und Eos abwägt. In der ältesten Tragödie mag eben die Handlung häufig ganz in das Reich der Götter verlegt worden sein. Das griechische Drama geht von der Göttersage aus und wendet sich dann erst der Darstellung der heroischen Welt zu. Da die lyrischen Gesänge des Chores den Schwerpunkt bildeten und den Göttern vorzugsweise lange Reden zufielen, also die eigentliche Handlung gering war, erschienen dergleichen Stoffe unbedenklich. Aeschylus folgt diesem Vorgange, obwohl das dramatische Element bei ihm schon reicher entwickelt war. Sein grofsartiger Genius war selbst die schwierigste Aufgabe zu lösen befähigt, aber die folgenden Tragiker verzichten auf dieses Gebiet. Von richtiger Selbsterkenntnifs geleitet, führen sie die Götter nur nebenbei, gewöhnlich im Prolog oder Epilog, ein.

Ueberhaupt bekundet Aeschylus bei der Wahl des Stoffes eine gewisse Vorliebe für das Uebernatürliche, Seltsame, Grauenhafte. Selbst vor dem Abstofsenden und Widerwärtigen scheut er nicht zurück, wie Phineus, dem die Harpyien das Mahl besudeln, und Glaukus, der von seinen Rossen zerrissen ward, beweisen[170]); aber wir dürfen voraussetzen, dafs Aeschylus auch hier mafsvoll verfuhr und mit angeborenem Takte jene Fehler mied, in welche rhetorisirende Dichter bei solchen Stoffen fast regelmäfsig verfallen. Und doch liegt dem Aeschylus auch das Zarte und Rührende nicht fern, aber nur mit Mafs lässt er dasselbe zu, daher auch die Darstellung weiblicher Charaktere, die in der jüngeren Tragödie immer allgemeiner wird, seiner männlichen Sinnesart weniger zusagte.

Die überlieferten Mythen giebt Aeschylus meist getreulich wieder. Weder das Einfältig-Naive, noch das Seltsame und Fremdartige pflegt er abzuändern, wie die Sage von dem Wahrzeichen beim Beginn der troischen Heerfahrt in der Parodos des Agamemnon oder die Prophezeiung von dem Tode des Odysseus durch den Rochen-

169) Ψυχοστασία. Das Motiv ist aus Homers Ilias XXII 209 und dem epischen Cyklus entnommen. (S. S. 312 A. 94.)

170) Φινεύς und Γλαῦκος Ποτνιεύς Ol. 76, 4, zugleich mit den Persern aufgeführt. Aber dieses historische Schauspiel nimmt sehr passend die mittlere Stelle zwischen jenen mythischen Dramen ein (s. S. 291 und A. 45).

stachel in den Psychagogen beweist.[171]) Indem Aeschylus sich soviel als möglich der volksmäfsigen Ueberlieferung anschliefst und selbst rein lokalen Sagen folgt, konnten einzelne Widersprüche nicht ausbleiben. Im Prolog der Eumeniden wird die Erdgöttin als älteste Inhaberin des delphischen Orakels bezeichnet, der dann Themis folgt. So lautete die delphische Tradition, an der der Dichter nichts ändern durfte. Aber im Prometheus wird Themis mit der Erdmutter für eins erklärt. Das ist nicht eigene Erfindung des Tragikers, sondern er schliefst sich genau an die im attischen Cultus herrschende Auffassung an.[172]) Wenn Aeschylus die Artemis eine Tochter der Demeter nannte, ganz abweichend von der herrschenden Vorstellung, so führt Herodot dies auf ägyptischen Einflufs zurück.[173]) Der Dichter, der mit dem Alterthume des Glaubens und Cultus wohl vertraut war, mag manches, was ungewöhnlich und fremdartig erscheint, aus entlegener Quelle geschöpft haben, aber seine Vorliebe für religiöse Spekulation führte ihn wohl auch zu selbständigen Neuerungen, die leicht Anstofs erregen konnten.[174])

171) Dergleichen pflegt die Phantasie des Dichters nicht zu erfinden, wohl aber gefällt sich die volksmäfsige Sage in solchen seltsamen Vorstellungen. Aeschylus konnte in den *Ψυχαγωγοί*, wo er die Erfüllung des alten Schicksalsspruches schildert, der dem Odysseus den Tod verkündet hatte, recht gut sich entweder der gemeinen Ueberlieferung anschliefsen, welcher Sophokles (in den *Νίπτρα*) folgte, oder die Sage so modificiren, wie dies auf einem Vasenbilde entsprechend den Anforderungen der bildenden Kunst geschehen ist.

172) Aeschyl. Prom. 209 f. Unter den Inschriften der für Priester und Priesterinnen bestimmten Sitzplätze des attischen Theaters finden sich *Ἱερίας Γῆς Θέμιδος* und *Ἑρσηφόροις β' Γῆς Θέμιδος*, aufserdem aber auch *Ὀληφόρου Ἀθηνᾶς Θέμιδος* und *ἱερέως Θέ(μιδος)* [CIA. III 1, 350. 318. 323. 329].

173) Herod. II 156, vgl. Pausan. VIII 37, 6. Wahrscheinlich in der Tetralogie, zu der die Schutzflehenden gehören.

174) Wenn Aeschylus in den Danaiden die Vermählung des Himmels mit der Erde schildert, wenn ihm Poseidon der Zeus des Meeres (Pausan. II 24, 4), oder in den Schutzflehenden (157) Hades Zeus der Todten ist, wenn er in den *Ξάντριαι* den Mond das Auge der Artemis (*Λητῴα κόρη*, fr. 169 Di.) nennt, so tritt er aus dem Kreise nationaler Anschauungen nicht eigentlich heraus. Die Verse der Heliaden fr. 65 a Di.: *Ζεύς ἐστιν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός, Ζεύς τοι τὰ πάντα χὤτι τῶνδ' ὑπέρτερον* sprechen einen Gedanken aus, der in den Kreisen der Orphiker wohl schon längst laut geworden war. Wäre uns die Lykurgie des Aeschylus erhalten, so würde vielleicht manches dunkele Räthsel seine Lösung finden. Wie der thrakische Lykurgus als Bekämpfer des Dionysusdienstes auftritt, so ward in den Bassariden, dem zweiten Drama der Tetralogie, der

Sophokles' Urtheil über Aeschylus.

Aristoteles bemerkt[175]), die tragische Poesie erfordere entweder einen Geist von glücklicher Begabung und klarem Verstande oder eine enthusiastische Natur; denn die letztere wisse sich leicht in jede Lage zu versetzen und den Affekt naturgetreu darzustellen, der andere verstehe durch umsichtige Prüfung das Rechte zu finden. Mit diesen Worten ist der Unterschied beider Dichter sehr gut bezeichnet, und darauf läuft auch der Tadel des Sophokles hinaus, dafs Aeschylus zwar das Rechte treffe[176]), aber ohne es zu wissen, ein Vorwurf, der eigentlich das höchste Lob enthält. Uebrigens weifs Aeschylus, indem er seinem angeborenen Genius folgt, recht wohl, was er thut, wenn ihm auch jede kleinliche Berechnung fern liegt, ja, er begeht wohl zuweilen absichtlich in den Augen oberflächlicher Beurtheiler einen Fehler, der sich bei näherer Betrachtung als eine verborgene Tugend ausweist. Aeschylus besitzt jenen Enthusiasmus, jene Wärme der Empfindung, die den wahren Dichter macht und unwillkürlich den Zuhörer mit fortreifst. Ein Hauch Dionysischer Begeisterung durchweht seine Poesie, und es ist wohl glaublich, dafs der Dichter seine geistigen Kräfte durch den Genufs des Weines zu steigern gewohnt war.[177]) Weder Sophokles noch Euripides haben diese Höhe erreicht; bei beiden ist kühle Reflexion und Berechnung vorherrschend.

Gestaltende Kraft.

Den dramatischen Figuren aus der Epoche der Anfänge haftete wohl noch etwas Mageres und Trockenes an. Aeschylus verstand es, ihnen Fleisch und Blut zu verleihen. Von den Erinnyen hatten die Griechen nur dunkle, unbestimmte Vorstellungen, aber mit welcher Wahrheit weifs der Dichter die blutgierigen, Rache athmenden

Thraker Orpheus als Verehrer des Sonnengottes Apollo geschildert, der den Dionysus verschmäht und eben dadurch seinen eigenen Untergang herbeiführt; und eben in dieser Tragödie mag der Tragiker die Identität des Apollo und Dionysus ausgesprochen haben, s. Macrobius Sat. I 18, 6.

175) Aristot. Poet. c. 17 p. 1455 A 32.

176) Athen. X 428F: *διὸ καὶ Σοφοκλῆς αὐτῷ μεμφόμενος ἔλεγεν ὅτι, ω Αἰσχύλε, εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖς, ἀλλ' οὖν οὐκ εἰδώς γε ποιεῖς, ὡς ἱστορεῖ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Αἰσχύλου.* Wie Athenäus hinzufügt, ward dieser Tadel durch den übermäfsigen Weingenufs des Aeschylus veranlafst (*μεθύων γοῦν ἔγραφε τὰς τραγῳδίας*). Grundlos ist die Vermuthung Neuerer, Sophokles habe diesen Vorwurf in der Schrift *περὶ χοροῦ* ausgesprochen.

177) Athen. I 22A, X 428F. Lukian Demosth. 15: *οὐ γὰρ ὡς τὸν Αἰσχύλον ὁ Καλλισθένης ἔφη που λέγων τὰς τραγῳδίας ἐν οἴνῳ γράφειν ἐξορμῶντα καὶ ἀναθερμαίνοντα τὴν ψυχήν.* Plut. Quaest. Symp. I 5, 4.

Grauengestalten vor das Auge zu führen! Darin offenbart sich die Gröfse des echten Dichters, dafs er jedem Gebilde Leben und Energie einhaucht; weder Sophokles noch Euripides besitzen diese gestaltende Kraft in gleichem Mafse. Der kühne Geist des genialen Meisters durfte vieles wagen, ohne der Würde der Tragödie etwas zu vergeben. In den Kabiren brachte er die Argonauten weintrunken auf die Bühne[178]); im Agamemnon schildert die greise Amme die erste Pflege des Kindes mit realistischer Derbheit. Aber Aeschylus weifs alles, was er berührt, zu adeln; unter seiner Hand gewinnt auch das Widerwärtige und Abstofsende Grofsheit.

In seiner grofsartigen Einfachheit verschmäht Aeschylus die gangbaren Kunstgriffe, durch welche andere Dichter zu fesseln und zu wirken suchen. Er versteht es, überall mit den einfachsten Mitteln die Seele zu erfüllen und zu ergreifen. Bei keinem anderen Tragiker vollzieht sich die läuternde Wirkung in solcher Reinheit; man fühlt sich durch diese Poesie gehoben und von allem Quälenden befreit. Eigenthümlich ist, dafs bei Aeschylus derjenige, welchen die schwersten Schicksalsschläge getroffen haben, seinem Schmerze nicht in lauten Klagen Luft macht, sondern in tiefe Trauer versenkt schweigt.[179]) Dieses Kunstmittel verfehlte nicht leicht die beabsichtigte Wirkung auszuüben; natürlich fiel dann dem Chore die Aufgabe zu, die Gröfse des Unglücks anschaulich zu machen. Einfachheit.

Die Kunst des Motivirens ist dem Aeschylus wohl bekannt. Aber er macht davon nur mäfsigen Gebrauch; selbst schroffe Uebergänge werden nicht vermieden. Dem Hörer bleibt es überlassen, die Lücken auszufüllen, und der schweigsame Dichter erzielt gerade durch diese Entsagung den rechten Eindruck.

Charakteristisch ist die Vorliebe für das Ahnungsvolle. Daher benutzt der Dichter nicht nur Weissagungen, sondern auch wiederholt das Motiv des Traumes, welcher gleichsam den Schleier der Das Ahnungsvolle.

178) Athen. X 428 F. Später finden wir ähnliche Scenen bei Euripides, wie Herakles in der Alkestis, vgl. Dio Chrysost. 32, 94 I 432 Di.

179) Der welt- und menschenkundige Dichter gab damit nur die Natur treu wieder, denn *curae leves loquuntur, ingentes stupent.* Die Wirkung dieses Stillschweigens der Niobe oder des Achilles schildert Aristoph. Frösche 911 [s. Hermes 18, 482 ff.], vgl. auch die Biographie. Daher mag auch der Maler Timanthes, der den Agamemnon verhüllten Hauptes bei dem Opfertode der Iphigeneia darstellte, die Anregung empfangen haben.

verborgenen Zukunft lüftet. So wird in den Persern die Trauerbotschaft schicklich durch das Traumgesicht der Atossa vorbereitet. In den Choephoren deutet der Traum der Klytämnestra von der Schlange, die sie gebar und an ihrer Brust nährte, auf die rächende That des Orestes hin. In den Sieben wird auf ein Traumbild angespielt, welches wahrscheinlich im Oedipus ausführlicher geschildert war. Von höchster Wirkung sind im Agamemnon die düsteren, unheimlichen Prophezeiungen der Kassandra. Ebenso ist die Geisterbeschwörung in den Persern ganz dem Geiste der Aeschyleischen Poesie gemäfs.[180])

Das Zarte. Aeschylus' starkem, männlichem Geiste sagt das Weiche, Schmelzende weniger zu[181]), und doch weifs er auch das Zarte und Rührende schicklich zu verwenden, wie die Episode von der Jo im Prometheus zeigt. Unter den Frauencharakteren, welche sich durch Mannigfaltigkeit auszeichnen, fehlen auch anmuthige Gestalten nicht.[182]) Die Töchter des Danaus offenbaren eine Homerische Kunst, und man mufs das Verdienst des Tragikers um so höher anschlagen, da die Welt, in der er lebte, ihm nicht leicht entsprechende Vorbilder darbot. Auch mufste die Darstellung der Frauenrollen durch Männer, welche der treuen Wiedergabe der feinen unsichtbaren Züge des weiblichen Naturells nicht günstig war, auf die poetische Behandlung einwirken, da der dramatische Dichter unwillkürlich auf die Schauspieler gewisse Rücksicht nimmt.

Trotz der Einfachheit der Handlung zeigen doch schon die älteren Arbeiten, wie die Perser, dafs der Dichter wohl bedacht war, das dramatische Interesse zu steigern. Eine vollendete Meisterschaft bekundet der Prometheus, wo wir von Scene zu Scene einen stetigen Fortschritt wahrnehmen.

Die Leidenschaft. Keiner der anderen Tragiker versteht so wie Aeschylus die entfesselten Leidenschaften in all ihrer Furchtbarkeit vorzuführen, und

180) Biographie: *ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται.*

181) Biographie: *συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ.*

182) Sophokles' Frauencharaktere haben meist etwas Herbes, fast Männliches; nur die Deianeira in den Trachinierinnen erinnert an die Weise des Aeschylus. Ob die Nausikaa des Sophokles ihrem Urbilde glich, läfst sich nicht sagen.

doch hält er die rechte Grenzlinie meist inne; er wird nicht leicht gegen das Gesetz des Schönen und des Maſses verstoſsen. Bei Sophokles erscheint diese Gewalt der Leidenschaft bedeutend gemildert und, wenn man will, vergeistigt, büſst aber eben darum an Ursprünglichkeit und Naturwahrheit ein, während die rhetorische Kunst des Euripides neben dem groſsartigen Pathos des alten Meisters kleinlich erscheint.

Der Stil des Aeschylus.

Aeschylus gilt mit Recht als Vertreter des hohen, strengen Stiles in der Tragödie.[183]) Seine Sprache zeigt eine Tiefe der dichterischen Anschauung, wie wir sie nur bei wenigen antreffen; ein poetischer Schimmer ist wie Morgenduft über alles ausgegossen, was seine Hand schuf. Wie diese Dramen groſse Schicksale, gewaltige Leidenschaften schildern, so ist auch der Ausdruck groſsartig, ernst und feierlich. Die gehobene Stimmung, die Energie des Pathos giebt sich überall in der Rede kund. Alles ist darauf berechnet, den Zuhörer zu der idealen Höhe der Götter- und Heroenwelt, welche der Dichter schildert, emporzuheben. Kein anderer Tragiker übt eine solche Gewalt über die Gemüther aus, mag er uns nun in schmerzliche Wehmuth versenken oder tröstend und beruhigend über das leidvolle menschliche Dasein erheben.

Diese Weise des dramatischen Vortrags verdankt Aeschylus nicht sowohl seinen Vorgängern, sondern er hat diese Form geschaffen, sich seinen eigenen Stil gebildet[184]); denn die älteste Tragödie, welche das satyrhafte Element noch nicht ausgeschieden hatte, konnte auch in der Sprache jene Mischung des Ernstes und des Possenhaften nicht verleugnen. Phrynichus hielt zwar auf Reinheit und

183) Dionys. Hal. de comp. verb. 22 zählt den Aeschylus zu den Vertretern der *αὐστηρὰ ἁρμονία*. In der Schrift de vett. script. cens. 2, 10 charakterisirt er den Dichter mit den Worten: *πρῶτος καὶ τῆς μεγαλοπρεπείας ἐχόμενος καὶ ἠθῶν καὶ παθῶν τὸ πρέπον εἰδὼς καὶ τῇ τροπικῇ καὶ τῇ κυρίᾳ λέξει διαφερόντως κεκοσμημένος, πολλαχοῦ δὲ καὶ αὐτὸς δημιουργὸς καὶ ποιητὴς ἰδίων ὀνομάτων καὶ πραγμάτων.* Der Biograph: *κατὰ δὲ τὴν σύνθεσιν τῆς ποιήσεως ζηλοῖ τὸ ἁδρὸν ἀεὶ πλάσμα, ὀνοματοποιΐαις τε καὶ ἐπιθέτοις, ἔτι δὲ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς δυναμένοις ὄγκον τῇ φράσει περιθεῖναι χρώμενος.* Quintil. X 1, 66: *sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium.* Einzelne Bemerkungen bei Dio Chrysost. orat. 52 II 158 in der Parallele, die er zwischen den drei Tragikern zieht. Die lebendigste Charakteristik des Aeschyleischen Stils bieten die Frösche des Aristophanes 914 ff.

184) Aristoph. Frösche 1005: *ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον.*

Schönheit der Form, aber seine milde Natur erhob sich nicht leicht über ein gewisses mittleres Mafs.

Man hat gesagt, der Stil des Aeschylus zeige ein durchaus individuelles Gepräge. Dies ist nicht recht zutreffend; denn wie der Sinn des Dichters ganz auf das Wesen der Sache, auf die hohe Aufgabe seiner Kunst gerichtet war, so ist die Entäufserung des blofs Individuellen, die Abwesenheit jeder persönlichen Prätension ein hervorstechendes Kennzeichen seiner Poesie. Der Stil des Aeschylus entspringt ebenso sehr aus dem Charakter der Dichtung, wie aus der innersten Natur des hohen Geistes, der diese Werke schuf. Die äufsere Form ist dem Gehalte völlig entsprechend[185]); in beiden gleichmäfsig offenbart der Dichter sein eigenstes Wesen.

Gleich in den Wortformen zeigt sich die Vorliebe des Dichters für das Archaische. So ist bemerkenswerth, dafs noch einzelne Reste des ionischen, d. h. des altattischen Dialektes erhalten sind. Aber schon frühzeitig mögen die Schauspieler solche Anklänge an eine überwundene Lautstufe entfernt haben.[186]) Ebenso werden zuweilen rein dorische oder äolische Formen beigemischt.[187]) Noch viel entschiedener tritt diese Neigung in der Diktion selbst hervor. Aeschylus war mit dem alterthümlichen poetischen Sprachschatze wohl vertraut, so dafs er überall den passendsten Ausdruck für die Sache zu finden versteht.[188]) Aber das Wohlgefallen an ungewöhnlicher Redeweise hält sich innerhalb der rechten Grenzen. Der Dichter hält sich frei von jener Ueberladung, welche Fremdartiges und Verschollenes

185) Bei Aristophanes Frösche 1058 ff. vertheidigt sich Aeschylus gegen die Kritik des Euripides sehr treffend: *ἀνάγκη μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν· κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι.*

186) Die Kritiker haben sich beeifert, die sparsamen Spuren der Ias vollständig zu tilgen.

187) Wie *σφετεριξάμενος, σεβίξω, πεδαίχμιος, πεδάρσιος, πέδοικος* u. s. w.

188) Vieles verdankt Aeschylus dem Homer und den Lyrikern, anderes entlehnt er der Volkssprache; daher finden sich bei ihm zahlreiche *γλῶσσαι* (so nannte man jeden Ausdruck, der von der gewöhnlichen Redeweise sich entfernt, *παρὰ διάλεκτον* ist). Aristot. Rhet. III 3 p. 1406 B 2 f. weist den Gebrauch der *γλῶσσαι* den Epikern zu, *σεμνὸν γὰρ καὶ αὔθαδες*, die zusammengesetzten und neugebildeten Worte (*διπλᾶ ὀνόματα καὶ πεποιημένα*, III 2 p. 1404 B 29) den Dithyrambikern, *οὗτοι γὰρ ψοφώδεις*; die Metapher steht dem dramatischen Dichter (d. h. in den dialogischen Partien, den *ἰαμβεῖα*) wohl an, vgl. auch Aristot. Poet. c. 22 p. 1459 A 8 ff.

bis zur Unnatur häuft, um uns beständig Räthsel aufzugeben.[189]) Das Gewohnte und Allgemeinfafsliche ist auch bei Aeschylus die Grundlage; der Reichthum seltener Worte, die nicht wie ein todter Klang das Ohr trafen, sondern durch sinnliche Lebendigkeit wirkten, verleihen der Darstellung Würde, Mannigfaltigkeit, Farbe. Es sind Lichter, welche die kunstverständige Hand des Dichters aufsetzt, um ihre Umgebung zu adeln. So stehen die verschiedenartigen Elemente im besten Einklange; denn sorgsam meidet Aeschylus den Fehler, aus dem hohen Stil in das Platte zu verfallen. Dafs Aeschylus für gewisse Ausdrücke besondere Vorliebe zeigt, hat er mit den meisten Dichtern gemein.[190]) Die Wiederholung desselben Wortes in kurzem Zwischenraume wird nicht ängstlich gemieden; auch dies erinnert an die Schlichtheit des archaischen Stils.

So reich auch die griechische Sprache ist, so reichte doch das Vorhandene für den Dichter, der neue Bahnen einschlug und die tragische Kunst auf eine bis dahin unbekannte Höhe zu erheben strebte, nicht aus. Aeschylus besitzt vollkommene Gewalt über die Sprache und weifs sich ihre Bildsamkeit wohl zu Nutze zu machen. Die schöpferische Kraft der Rede offenbart sich hier auf das Deutlichste. Vielleicht kein anderer Dichter hat soviel Neues gebildet; vieles mit Glück, was zum Theil auch von den Späteren beibehalten wurde, anderes ist minder gelungen; namentlich bei den gewichtigen und volltönenden Zusammensetzungen vermifst man öfter die rechte Klarheit und Einfachheit.[191]) Unerschöpflich ist der Tragiker in neuen Beiworten. Die Epitheta gehen nicht blofs auf das Aeufsere, sondern auch auf das Geistige, den inneren Gehalt. Die Anschaulichkeit der epischen Diktion verbindet sich mit der wärmeren Empfindung der lyrischen Poesie. Wir sind natürlich nicht im Stande

189) Aristot. Poet. c. 22 p. 1458 A 23: *ἀλλ' ἄν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός.* Damit ist das Urtheil über Lykophron und verwandte Bestrebungen gesprochen.

190) Wie z. B. *γένος, γνάϑος, τιμαλφεῖν* u. s. w.

191) Besonders liebt Aeschylus Composita, die aus zwei Begriffsworten gebildet sind, wie *σωματοφϑορεῖν, ὀρϑομαντεία*; zwei Vorstellungen werden zu einer ganz bestimmt umschriebenen verknüpft. Darin besteht vorzugsweise das, was die Alten mit dem Ausdruck *τραγικὸς ὄγκος* bezeichnen. Schon der bedeutende Umfang und das Gewicht dieser *sesquipedalia verba*, dann das Ungewohnte, denn es sind zum guten Theil Neubildungen, verfehlte nicht Eindruck zu machen.

überall zu entscheiden, was Aeschylus von Früheren überkam, was er selbständig bildete, aber alles macht den Eindruck des Ursprünglichen, noch nicht Verbrauchten. Hier weht uns erquickende Waldesfrische entgegen.

Aeschylus' reiche dichterische Phantasie reproducirt die Aufsenwelt in voller Gegenständlichkeit. Er vermag das Bild, welches vor seiner Seele steht, in die sinnliche Erscheinung einzuführen, jedes Wort in Anschauung zu verwandeln und so die Einbildungskraft der Zuhörer mächtig anzuregen. Eine Fülle der mannigfachsten Bilder und Metaphern strömt dem Dichter unablässig zu. Dies ist kein äufserlicher Flitter, keine angelernte Manier, sondern für einen Dichter von solcher Ursprünglichkeit der Gedanken und Empfindungen war jene Farbenpracht die angemessenste Form, um die Gegenstände der wirklichen Welt in die künstlerische Darstelluug zu übertragen, das, was in dem tiefsten Innern seines enthusiastischen Gemüths lebendig war, zu Tage zu fördern. Dieser Wechsel immer neuer und glänzender Bilder, diese Kühnheit der Uebertragungen ist wesentlich der Grundton des Aeschyleischen Stiles. Bildlicher und eigentlicher Ausdruck sind häufig nicht streng geschieden, sondern gehen unmittelbar in einander über. Des Gleichnisses bedient sich Aeschylus seltener, aber seine Vergleichungen, obwohl meist nur in kurzen Umrissen angedeutet, sind immer treffend.[192])

Etwas Herbes, wie es der archaischen Kunst eigen ist, haftet auch der Poesie des Aeschylus an. Der keuschen Strenge und gemessenen Würde des Inhaltes entspricht die Darstellung. Aber Aeschylus liebt nicht so sehr gedrängte Kürze, obwohl er auch davon unter Umständen schicklichen Gebrauch macht, sondern vielmehr Fülle des Ausdrucks und behagliche Breite der Schilderung. Um den Gegenstand erschöpfend darzustellen[193]), werden oft synonyme Worte gehäuft; dies ist eben eine Eigenthümlichkeit der alten volksmäfsigen Sprache. Aeschylus hält solche Tautologien, welche die Rede sinnlich beleben, den Eindruck verstärken, fest, wie ja auch das Epos diese Wiederholung der Begriffe liebt. An die Weise der epischen Dichtung erinnert vor allem die ungemeine Fülle charakteristischer

192) Besonders gern entnimmt er Gleichnisse wie Metaphern dem Seeleben, Fischfange u. s. w.; aber auch auf die Schreibkunst wird, gerade wie bei Pindar, öfter angespielt.

193) Euripides kritisirt diese Gewohnheit bei Aristoph. Frösche 1154.

Beiworte, die wir überall bei Aeschylus antreffen. Ebenso wird öfter, statt die Sache einfach zu nennen, die Umschreibung gebraucht.

Der Satzbau ist im Ganzen schlicht und kunstlos; die Gedanken werden mehr nach alter Weise aneinandergereiht, als zu ausgeführten Perioden zusammengefügt. Die kürzeren Sätze sind übersichtlich gegliedert; bei den gröfseren Massen vermifst man nicht selten die rechte Symmetrie der Theile. Das Asyndeton ist bei Aeschylus viel häufiger als bei seinen Nachfolgern.[194]) Auch darin giebt sich der alterthümliche Geist kund, indem die Sätze oder Satztheile unverbunden neben einander gestellt werden und der Dichter es der Selbstthätigkeit des Zuhörers überläfst das Fehlende zu ergänzen.[195]) Freie Strukturen[196]) sowie Anakoluthien finden sich in ziemlicher Zahl. Aber in dieser abgebrochenen Redeweise darf man nicht etwa eine Lässigkeit des Dichters finden, sondern sie ist in der Regel beabsichtigt und wirksam, indem dadurch die Energie des Ausdrucks erhöht, das besondere Gewicht des Gedankens hervorgehoben wird.[197])

Aeschylus, dem die bewufste Berechnung der rhetorischen Kunstmittel noch fern lag, bekundet mehr eine natürliche Redegewalt; aber diese vorherrschend naive Weise verschmäht weder Wortspiele, noch rednerische Figuren. In der Vorliebe für Antithesen und scharfsinnige Reflexionen, in humoristischen Zügen und der feinen Ironie, die öfter hereinspielt, erkennt man deutlich, wie der attische Dichter seine Stammesart nicht ganz verleugnet. Eigenthümlich ist besonders die Gewohnheit, das Bild durch eine Beziehung auf den gegenwärtigen Fall, durch einen der Wirklichkeit entlehnten Zug gleichsam aufzuheben.[198]) Indem der Dichter so die Incongruenz andeutet, stört er gewissermafsen die Illusion, nicht sowohl um die Kühnheit des Bildes zu mildern, sondern es ist auch dies eine ge-

194) Besonders wo synonyme Begriffe aneinandergereiht werden, läfst Aeschylus das Asyndeton zu.

195) Auch die Aposiopese kommt mehrfach in Anwendung.

196) Auch hier zeichnet sich die Diktion des Dichters durch Mannigfaltigkeit aus; es findet sich nicht wenig Eigenthümliches (wie z. B. im Gebrauch des Infinitivs).

197) Hierher gehört die Gewohnheit, einen Participialsatz im Nominativ voranzustellen ohne Rücksicht auf die Struktur, welche das Nachfolgende erheischt.

198) Z. B. *πέδαι ἀχάλκευτοι* (Choeph. 493), *ἄρδις ἄπυρος* (Prom. 880), *κῦμα χερσαῖον* (Sieben 64).

wisse alterthümliche Herbheit, welche an die bei den Jüngeren beliebte Figur des Oxymoron heranstreift. Die Wiederholung desselben Wortes, die bei den jüngeren Dichtern besonders beliebt war, ist auch dem Aeschylus nicht fremd[199]); sie stammt aus der volksmäfsigen Poesie, hat vorzugsweise in der Todtenklage ihre Stelle und wird daher auch von Aeschylus zunächst in Klagegesängen, dann in anderen melischen Partien, aber immer mit Mäfsigung und mit Grund angewandt. Die kräftige Sprache des Tragikers wirkt durch vollen Klang; daher macht er von der Alliteration, von Gleichklängen und was sonst der Lautmalerei dient nicht selten Gebrauch. Durch zahlreiche Interjektionen werden die verschiedenartigsten Empfindungen ausgedrückt; selbst die Häufung fremder Eigennamen ist niemals störend.

Man wirft gewöhnlich dem Aeschylus vor, seine Darstellung sei eintönig. In solcher Allgemeinheit ist dieser Tadel unbegründet; man darf nicht glauben, dafs die Personen des Tragikers durchgehends die gleiche Sprache reden. Aeschylus ist Meister des hohen Stils, aber er steigt auch zuweilen von dieser Höhe herab, wie die Charakteristik und Redeweise des Wächters im Agamemnon, der Amme in den Choephoren zeigt; auch die Scene in den Schutzflehenden, wo der ägyptische Herold auftritt, und mehrfach die Perser bekunden diese Kunst des Individualisirens. Ebenso liegt der strengen Weise des Dichters das Zarte und Rührende nicht fern; namentlich wenn er Frauen einführt, sucht er diesen Empfindungen den passenden Ausdruck zu geben. Obwohl die Darstellung des Aeschylus einen bestimmt ausgeprägten Charakter hat und sich von der Weise der beiden anderen Tragiker sehr merklich unterscheidet, so ist doch die Verschiedenheit des Tones zwischen den einzelnen Stücken nicht unerheblich, so dafs in dieser Hinsicht keines dem anderen völlig gleich steht. Es ist erklärlich, wie bei einem Dichter, der eine lange Reihe von Jahren für die Bühne wirkte, auch die stilistische Form sich mehrfach modificirte. Das Herbe und die alterthümliche Strenge ward allmählich ermäfsigt; der Prometheus, eine der letzten Arbeiten, zeigt eine Leichtigkeit der Darstellung und vollendete Sprachgewalt, wie keines der früheren Stücke. Aber dafs

199) Beachtenswerth ist, dafs diese sogenannte Epizeuxis besonders im Prometheus, sonst hauptsächlich in den ϑρῆνοι vorkommt.

auch die bewufste Kunst des Dichters daran Antheil hat, erkennt man deutlich, wenn man die drei Dramen der Orestie zusammenhält; man sieht, wie hier der Tragiker durch die Verschiedenheit des Tones verschiedene Wirkungen hervorzubringen beabsichtigte. Die hochalterthümliche Färbung der Schutzflehenden dient einerseits zur Charakteristik, hat aber aufserdem auch wohl in besonderen lokalen Rücksichten ihren Grund.

Die Stärke des Pathos, die sich in dieser feierlichen, klangvollen Sprache kundgab, mufste, unterstützt von dem Reize der Neuheit, einen gewaltigen Eindruck machen. Auf ebenmäfsige, glatte Form legte man damals noch weniger Werth; man übersah daher eine gewisse Schwerfälligkeit und liefs sich einzelne Härten gefallen. Erst später, wo die Nachahmer des grofsen Tragikers seine Eigenthümlichkeiten steigerten und mehr und mehr in eine geistlose Manier verfielen, wo angesichts der Leistungen des Sophokles und Euripides der Sinn für untadelige Schönheit der Form geschärft worden war, weicht die unbedingte Bewunderung einer kühleren Beurtheilung.[200]) Nicht immer weifs Aeschylus das rechte Mafs zu halten; manchmal geht die Kühnheit des Ausdrucks bis zur äufsersten Grenze des Erlaubten. Die überströmende Fülle der Rede, der Wechsel der Bilder beeinträchtigt zuweilen das Verständnifs, so dafs es schwierig ist, den verborgenen Sinn zu enträthseln. Der Dichter pflegt namentlich künstliche, langathmige Beiworte oder Metaphern so zu häufen, dafs ihn nicht mit Unrecht der Vorwurf des Schwülstigen und Ueberschwänglichen trifft. Aber wenn wir auch bei Aeschylus zuweilen Mafs und Harmonie vermissen, so ist doch seine Sprache jeder Zeit der unmittelbarste Ausdruck eines hohen männlichen Geistes. Gediegene Kraft, Adel und Würde, poetischer Schwung tritt uns aus jeder Zeile entgegen; alles ist wahr und warm empfunden, liegt weit ab von leerer Phraseologie. Wenn der Dichter die wandelbaren Geschicke der Menschen schildert, wenn er erschütternde Bilder des Unterganges oder die glückliche Lösung eines

200) Namentlich die Freunde der Euripideischen Poesie mochten scharfe Kritik am Aeschylus üben, vgl. die Scene in den Wolken des Aristophanes 1364 ff., wo der junge Athener sich weigert nach des Vaters Wunsche eine Stelle aus Aeschylus zu recitiren, den er *ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν* nennt. Und in den Fröschen 924 ff. spricht sich Euripides selbst in ähnlichem Sinne über den alten Meister aus.

unheilvollen Conflictes vorführt, rauscht der Strom seiner begeisterten Rede mächtig dahin und reifst unser Gemüth unwillkürlich mit fort. Die ganze Pracht und Herrlichkeit des Stils entfaltet sich in den Chorgesängen. Die kommatischen Partien sind schon einfacher gehalten, wie der Dichter auch im Dialog mit den Mitteln seiner Kunst haushälterisch umgeht.

Das Verständnifs dieser Dichtungen ist nicht leicht; es erfordert innige Vertrautheit. Der Erklärer mufs jede kleinliche Schulweisheit fern halten, nichts willkürlich hereintragen, sondern sich ganz in die einfache Grofsheit dieser Werke versenken.[201]) Noch schwieriger ist die Aufgabe des Kritikers.

II

Sophokles.

Sophokles' Leben.

Sophokles, der Sohn des Sophillus, zu Athen Ol. 71, 1 geboren[1]),

201) Gegen diese Grundsätze wird unzählige Mal gefehlt; man stöfst überall auf Mifsgriffe der Ausleger. So erinnert man im Agam. 171 (*τριακτῆρ*) an die Lokalsage der Eleer von dem Ringkampfe des Kronus und Zeus. V. 276 will man *ἄπτερος φάτις* ironisch fassen, ein Gerücht, welches, obwohl es keine Flügel hat, sich doch rasch verbreitet; aber *ἄπτερος* bezeichnet gerade die Flügelschnelle des Gerüchtes (= *ἁμάπτερος* [?]). V. 608 soll der Schauspieler, um den wahren Sinn der heuchlerischen Rede der Klytämnestra zu enthüllen, nicht *ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν* verbinden, sondern *ἐσθλήν, ἐκείνῳ πολεμίαν, τοῖς δύσφροσιν*. Aerger kann man die Intention des Dichters nicht mifsverstehen und zugleich der Sprache Gewalt anthun. V. 612 denkt man gar bei *χαλκοῦ βαφάς* an die Kunst, dem Erze durch Beimischung anderer Metalle verschiedene Farben zu geben.

1) Die anonyme Biographie des Sophokles, eine fleifsige, aber ziemlich kritiklose Zusammenstellung von Notizen, hat hauptsächlich die Schrift des Istrus aus Kallatis im Pontus (s. Steph. Byz. *Κάλλατις*) *περὶ τραγῳδίας* benutzt, dessen Zeitalter unbekannt ist; jedoch mufs er später als Neanthes von Kyzikus gelebt haben, den er offenbar als Gewährsmann für die Sage von Sophokles' Tode anführte. Das Geburtsjahr des Dichters ist unsicher; doch kommt nicht viel darauf an. Wenn Sophokles nach Diodor XIII 103, 4 Ol. 93, 3 90 Jahr alt starb, war er Ol. 71, 1 geboren. Diodor folgt dem Apollodor; aber 90 Jahr konnte runde Zahl sein, die der Chronograph mit Rücksicht auf die metrische Form, welche für genaue Zeitbestimmung wenig günstig war, wählte. Nach der parischen Chronik Ep. 64 ist der Dichter Ol. 70, 4 geboren; denn sie giebt ihm bei seinem ersten Auftreten Ol. 77, 4 28 Jahre, bei seinem Tode Ol. 93, 3 91 Jahre. Der Biograph verlegt die Geburt in Ol. 71, 2 (Archon Philippus), ist aber mit sich selbst nicht recht im Einklange, wenn er den Tragiker, als er zum Feld-

war Mitglied einer geachteten und wohlhabenden Familie[2]), die zu der Gemeinde Kolonos in der unmittelbaren Nähe der Stadt gehörte. Dort besafs wohl auch Sophokles ererbtes Grundeigenthum.[3]) Sagenhafte Erinnerungen knüpften sich an diese durch alte Heiligthümer (hier lag ein den Erinnyen geweihter Hain), wie durch landschaftliche Reize ausgezeichnete Stätte. Hier mochte schon im zarten Knabenalter, welches für die ersten Eindrücke so empfänglich ist, das lebhafte Gefühl für Naturschönheit geweckt, das Verständnifs der Sagenwelt erschlossen und der Sinn mit Ehrfurcht vor dem Höheren erfüllt werden. Im zweiten Oedipus, wo Kolonos der Schauplatz der Handlung ist und anschaulich geschildert wird, hat der Dichter dieser seiner Heimath ein pietätvolles Andenken gewidmet.

Der Vater, Besitzer einer Fabrik[4]), sorgte gewissenhaft für die körperliche und geistige Ausbildung des Knaben, der auch durch Anmuth der äufseren Erscheinung sich empfahl. Daher ward ihm

herrn gewählt wurde, 55 Jahr alt sein läfst; dem Wortlaute gemäfs geht dies auf das Jahr der Wahl Ol. 84, 3 (gegen Ende). Dies würde mit der parischen Chronik (Ol. 70, 4) stimmen, aber es kann auch das folgende Jahr, wo Sophokles Strateg war, gemeint sein; dies führt auf Ol. 71, 1 (Diodor). Die Angabe des 55. Lebensjahres stützt sich unzweifelhaft auf die Elegie, deren Anfang Plut. an seni sit ger. resp. c. 3, 5 erhalten hat: *ᾠδὴν Ἡροδότῳ τεῦξεν Σοφοκλῆς ἐτέων ὢν πέντ᾽ ἐπὶ πεντήκοντα.* Dieses Gedicht fällt sicherlich in diese Zeit, aber wir wissen nicht, ob es im Jahre der Wahl Ol. 84, 3 oder der Strategie (Ol. 84, 4) gedichtet war. Damit sind also Ol. 70, 4 wie 71, 1 verträglich, ja selbst Ol. 71, 2 ist nicht geradezu ausgeschlossen; denn wenn Sophokles in jenem Jahre geboren war, trat er Ol. 84, 4 sein 55. Jahr an. Suidas II 2, 837 setzt die Geburt in Ol. 73, während andere wenig verlässige Gewährsmänner dem Sophokles mehr als 90 Jahre geben, so dafs man noch über Ol. 70, 4 hinaufgehen müfste.

2) Biographie: *ἐτράφη ἐν εὐπορίᾳ.* Dafs Sophokles reich war, deutet das Amt eines *ἑλληνοταμίας*, welches er bekleidete, an [CIA. I 237, s. unten S. 363 A. 21]. Ebenso war sein Enkel Sophokles *ταμίας τῶν ἱερῶν χρημάτων* (CIA. II 643, s. unten S. 365 A. 32); dies setzt voraus, dafs er zu den Höchstbesteuerten gehörte. Dafs der Dichter aus guter Familie war, kann man aus der Wahl zum Strategen schliefsen; auf den Ausdruck *principi loco genitus* ist bei einem Schriftsteller wie Plinius XXXVII 40 nicht viel zu geben. Istrus machte den Sophokles zu einem Phliasier; vielleicht war seine Familie von dort eingewandert.

3) Doch kann man dies aus Hermesianax V. 57 und Cicero de fin. V 1, 3 wo Sophokles als *incola* von Kolonos bezeichnet wird, nicht mit voller Sicherheit schliefsen.

4) Aristoxenus nannte ihn einen *τέκτων* oder *χαλκεύς*, Istrus *μαχαιροποιός*, was der Biograph richtig auffafst.

die Auszeichnung zu Theil, als Vorsänger eines Knabenchores den Siegespäan um das Tropäon der Schlacht bei Salamis anzustimmen[5]), wie er auch später seine Gewandtheit als Ballspieler in der Tragödie Nausikaa, sein Geschick im Citherspielen im Thamyras auf der Bühne bekundete. Diese Vorbildung kam dem künftigen Tragiker wohl zu statten, der Musik, Gesang, Orchestik gründlich verstehen mufste. Sein Lehrer in der Musik war Lamprus[6]), und Sophokles hat den Unterricht dieses ausgezeichneten Meisters wohl auch noch später genossen, als er sich für seinen Beruf vorbereitete. Wenn der Tragiker in seinen Chorliedern eine bestimmte musikalische Richtung verfolgt, so darf man darin eben die Einwirkung dieses Unterrichtes erkennen.[7])

Nicht vorschnell, sondern erst in reiferem Alter[8]) und gehörig vorbereitet, wendet sich Sophokles der dramatischen Poesie zu. Ol. 77, 4 betheiligt er sich zum ersten Male am tragischen Wettkampfe[9]), zugleich mit Aeschylus, aber mit so günstigem Erfolge, dafs dem bisher unbekannten Dichter der erste Preis zuerkannt wurde. Die Auszeichnung war um so gröfser, da ausnahmsweise der berühmte Feldherr Kimon und seine neun Collegen das Amt der Preisrichter übernommen hatten.[10]) Der Wettstreit des jugend-

5) Athen. I 20 F, Biographie. Natürlich nicht unmittelbar nach der Schlacht, denn da war für eine solche Festfeier keine Zeit (vgl. Herod. VIII 108), sondern etwa bei der Wiederkehr des glorreichen Tages; damals war Sophokles ungefähr 17 Jahr alt. Dafs Sophokles öfter in gymnischen und musischen Wettkämpfen siegte, bezeugt der Biograph.

6) Biographie und Athen. I 20 F (*ἔτι παῖς ὢν*).

7) Auf Sophokles gehen wohl die Verse des Komikers Phrynichus fr. inc. 1. Com. II 1, 601 bei Athen. II 44 D, wo einem Dichter der Vorwurf gemacht wird, dafs er die weinerlichen, künstlichen Melodien des Wassertrinkers Lamprus nachbilde.

8) Dafs Sophokles' Vater den Ruhm seines Sohnes nicht erlebte, sagt Plut. de amore prolis c. 4.

9) Parische Chronik Ep. 56: *Σοφοκλῆς ... ἐνίκησε τραγῳδίᾳ ἐτῶν ὢν ΔΔΠΙΙΙ.* Eusebius Chron. II 102 setzt in Ol. 77, 2 (3) das erste Auftreten des Sophokles und nennt gleich nachher Ol. 78, 1 Sophokles und Euripides. Der erste Archon Apsephion leitete die Festfeier (es waren die städtischen Dionysien). Zu den Dramen, welche Sophokles aufführte, gehörte der Triptolemus, nach Plinius XVIII 65 145 Jahre vor Alexanders Tode (Ol. 114, 1) gegeben.

10) Plutarch Kimon c. 8. Mit unzulänglichen Gründen hat man den ganzen Hergang, der wie ihn Plutarch darstellt durchaus nicht den Charakter der Erfindung an sich trägt, in das Reich der Anekdote verwiesen.

lichen Dichters mit dem anerkannten Meister der tragischen Kunst hatte schon vorher eine ungewohnte Aufregung hervorgerufen; für und wider mochte das Publikum Partei ergreifen. Der Archon zog es daher vor, statt wie üblich fünf Richter durch das Loos zu ernennen, die Entscheidung einer gewichtigeren Autorität anzuvertrauen. Kimon, der mit seinen Collegen eben von einem erfolgreichen Feldzuge heimgekehrt war[11]) und im Begriff stand, seine Siegeslaufbahn von neuem zu beginnen, erkannte dem Sophokles den Preis zu. Es ist eine völlig unbegründete Ueberlieferung, dafs Aeschylus, durch den überraschenden Erfolg des Sophokles gekränkt, Athen verlassen und sich eine Zeit lang von der Bühne zurückgezogen habe[12]); vielmehr bestand zwischen ihnen ein ungestörtes freundschaftliches Verhältnifs. Beide Dichter wirken einträchtig mit einander für die Vervollkommnung ihrer Kunst.

In seiner Jugend schlofs sich Sophokles, wie natürlich, an den älteren Meister an, der die Bühne beherrschte. Nach Aeschylus hat er sich gebildet[13]) und fuhr längere Zeit in seiner Weise zu dichten fort, ohne jedoch auf seine Selbständigkeit zu verzichten, gewinnt doch der aufstrebende Sophokles in den letzten Jahren seines Zusammenwirkens mit Aeschylus sichtlich auf den älteren Dichter Einflufs. Auf Anregung des Sophokles erfuhr der Haushalt der Tragödie nicht unwichtige Veränderungen, welche Aeschylus alsbald adoptirt, wenn er auch seiner eigenen Art nicht untreu ward.

Sophokles' Verdienste um die Dramaturgie.

Sophokles' Organ war zu schwach und gestattete ihm nicht nach herkömmlicher Sitte bei der Aufführung seiner Dramen mitzuwirken[14]); man gewährte ihm bereitwillig einen Stellvertreter. So

11) Plutarch nennt die Eroberung der Insel Skyros. Bei der Unsicherheit der Chronologie in diesem Theile der Geschichte Athens läfst sich darüber nichts Genaueres feststellen.

12) Wie Plutarch erzählt.

13) Biographie: *παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε.* Indem Sophokles in jüngeren Jahren in tragischen Chören mitwirkte, kam er vielleicht auch mit Aeschylus in nähere persönliche Berührung.

14) Der Biograph, indem er die Neuerung des Sophokles aufzählt (*πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι*), erwähnt dies an erster Stelle: *πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν*; denn Sophokles wird gleich bei dem Beginn seiner dramatischen Laufbahn diese Vergünstigung erbeten haben. Nur in der Nausikaa und im Thamyras trat er auf der Bühne auf (Athen. I 20 F). Für ein Stück, nicht für eine Tetralogie mochte

schied sich von jetzt an der Beruf des dramatischen Dichters und des Schauspielers vollständig. Wichtiger ist eine andere Neuerung, indem Sophokles die Einführung eines dritten Schauspielers durchsetzte. Dadurch wurde die Entfaltung eines reicheren dramatischen Lebens möglich. Für die verschiedenen Nebenrollen war ein Darsteller gewonnen, und erst jetzt konnte man den zweiten Schauspieler, der bisher diesen Dienst nebenbei geleistet hatte, für seine eigentliche Aufgabe vollständig verwenden. Wir begegnen dem dritten Schauspieler bereits bei Aeschylus in der Orestie und im Prometheus; daraus sieht man, dafs damals diese Erweiterung der dramatischen Mittel schon fest geregelt war. Aber das Verdienst dieser Reform gebührt nicht dem Aeschylus, sondern, wie eine wohlbeglaubigte Ueberlieferung bezeugt, dem Sophokles.[15]) Aeschylus empfand bei der Schlichtheit seiner Kunst, dann weil der Chor bei ihm vielfach die Stelle eines Schauspielers vertrat, die hergebrachte Beschränkung weniger und hätte auch später mit zwei Schauspielern auskommen können. Daher beschränkt sich Aeschylus selbst in Scenen, wo drei Schauspieler auf der Bühne sind, eigentlich mit dem Zwiegespräch; der dritte ist stumm oder betheiligt sich nur am Dialog, indem er einen andern ablöst. Auch bei Sophokles treffen wir successive Wechselreden der drei Darsteller, aber anderwärts greift der dritte Theilnehmer wesentlich in die dramatische Entwicklung ein. Wie Sophokles den dritten Schauspieler wahrhaft verwerthet, so geht offenbar diese Neuerung von ihm aus.

Darauf weist auch die veränderte Stellung des Chores im Organismus der Tragödie hin, welche gleichfalls dem Sophokles verdankt wird. In der älteren Tragödie hat der Chor mehr oder minder Antheil an der Handlung und betheiligt sich daher auch wesentlich an der Führung des Dialoges. Der Chor des Sophokles begnügt sich mit einer passiven Haltung. Auch da, wo er ein lebhafteres

seine Kraft ausreichen, auch hat Sophokles vielleicht in jenen Dramen nur eine Nebenrolle übernommen.

15) Aristot. Poet. c. 4, 16 p. 1449 A 18, Dikäarch (im Leben des Aeschylus), Diog. Laert. III 56, der Biograph und Suidas II 2, 838. Nur der Biograph des Aeschylus eignet diesem Dichter das Verdienst zu. Denn was Themist. XXVI 382, 19 Di. aus Aristoteles (*περὶ ποιητῶν* oder den Didaskalien) referirt: *Αἰσχύλος τρίτον ὑποκριτὴν* (*ἐξεῦρεν*), kann nur für eine ungenaue Darstellung gelten, wenn nicht vielmehr *δεύτερον* zu lesen ist; denn eben dieser bedeutende Fortschritt wird dem Aeschylus verdankt.

Interesse für die Handelnden an den Tag legt, greift er doch niemals thätig ein; an dem Dialog participirt er nur noch momentan. Der Chor giebt den individuellen Charakter, welchen Aeschylus sorgsam festhält, auf. Aber indem Sophokles das dramatische und lyrische Element schärfer sondert, mufste er darauf bedacht sein, Ersatz zu gewinnen. Für Sophokles, der den Chor, welcher bisher die Stelle eines Schauspielers versehen hatte, lediglich auf das Gebiet der Betrachtung beschränkte, war eine Vermehrung der Darsteller unentbehrlich. Die Einführung des dritten Schauspielers und die veränderte Haltung des Chores bedingen sich gegenseitig und hängen auf das Genaueste zusammen. Sophokles hat offenbar beide Reformen gleichzeitig vorgenommen, und bei dieser Gelegenheit wird er auch die Zahl der tragischen Choreuten von zwölf auf fünfzehn erhöht haben.[16]) An sich ist dies ein untergeordneter Punkt; dadurch wurde nur der Gesang des Chores verstärkt. Aber zu dieser Veränderung bedurfte es der Zustimmung der Behörden. Da wir nun den verstärkten Chor bereits in der Orestie des Aeschylus antreffen, wird auch diese Neuerung derselben Zeit angehören. Sophokles hat vor Ol. 80, 2 aus eigenem Antriebe, aber in vollem Einverständnisse mit Aeschylus und wohl auch den anderen Kunstgenossen jene Reformen vorgeschlagen und dafür die öffentliche Genehmigung erlangt.

Damit hängt wahrscheinlich die Abfassung der Schrift über den Chor zusammen.[17]) Dafs ein denkender Künstler, der über alles, was er that, genaue Rechenschaft zu geben vermochte, sich über die Grundsätze seiner Kunst im Zusammenhange aussprach, kann nicht auffallen; allein in der klassischen Zeit liegt solchen theoretischen Erörterungen meist ein unmittelbarer praktischer Zweck zu Grunde. Indem Sophokles, der über Ziel und Aufgabe der tragischen Dichtung reiflich nachgedacht hatte, darauf ausging, das dramatische Element immer reicher zu entwickeln, sah er sich nicht

16) Biographie und Suidas.

17) Suidas *ἔγραψε . . . λόγον καταλογάδην περὶ τοῖ χοροῦ πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος.* Dieser Zusatz ist dunkel; vielleicht deuten die Worte an, dafs Sophokles gegen die Vertreter der alten Tragödie polemisirt habe. (S. S. 218 A. 90.) Es kann aber auch eine abgerissene Notiz sein, wie wenn der Biograph sagt: *συνηγωνίσατο δὲ Αἰσχύλῳ καὶ Εὐριπίδῃ καὶ Χοιρίλῳ καὶ Ἀριστίᾳ καὶ ἄλλοις πολλοῖς καὶ Ἰοφῶντι τῷ υἱῷ*, indem irrthümlich der ungehörige Name des Thespis hinzugefügt ward.

nur genöthigt den Umfang der Chorgesänge noch mehr als bisher zu beschränken[18]), sondern er gab auch dem Chore selbst eine rein betrachtende Haltung, indem er sich begnügt durch den Chor die Empfindungen auszusprechen, welche die tragischen Vorgänge auf der Bühne hervorrufen. Sophokles wird in jener Schrift sein Verfahren gerechtfertigt und zugleich daran seine Vorschläge über Einführung eines neuen Schauspielers und Vermehrung der Choreuten geknüpft haben. Sonst wird noch besonders das Verdienst des Sophokles um die perspektivische Dekoration der Bühne hervorgehoben.[19])

In eine spätere Epoche fällt eine andere Neuerung, die nicht die Oekonomie der Tragödie berührt, sondern nur die Preisvertheilung beim tragischen Agon regelte. Es ward bestimmt, dafs die Preisrichter nicht mehr wie bisher Tetralogie gegen Tetralogie abwägen, sondern zunächst über jedes einzelne Drama ihre Stimme abgeben sollten; danach wurde schliefslich das Urtheil über die gesammte Leistung jedes Dichters festgestellt.[20]) Da die Tragiker die Form eines einheitlichen Dramencyklus so gut wie ganz hatten fallen lassen und jedes Drama ein abgeschlossenes, für sich vollkommen verständliches Werk war, so entsprach diese Weise, das Verdienst der Preisbewerber zu ermitteln, durchaus den realen Verhältnissen.

Antheil am öffentlichen Leben.

Vom öffentlichen Leben zog sich Sophokles nicht gerade grundsätzlich zurück. Mehrfach und zu den verschiedensten Zeiten betheiligt er sich an den Geschäften, indem er auch seinen bürgerlichen Pflichten zu genügen bemüht war. So verwaltet er Ol. 84, 2

18) Dies beweisen die noch erhaltenen Dramen des Sophokles.

19) Aristot. Poet. c. 4, 16 p. 1449 A 18. Aber auch der Aeschyleischen Tragödie war die *σκηνογραφία* nicht unbekannt, s. oben S. 43 A. 141. Der Biograph schreibt dem Sophokles noch die Einführung der *καμπύλη βακτηρία* und der *λευκαὶ κρηπῖδες* zu.

20) Dies ist der Sinn der vielfach mifsverstandenen Notiz, die wir lediglich dem Suidas verdanken: *καὶ αὐτὸς* (lies *πρῶτος*) *ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.* (S. S. 229 A. 104, S. 230 A. 108, S. 234 A. 116. 120, S. 235 A. 122.) Aber nach wie vor wurden die vier Dramen eines Dichters hinter einander an einem Tage gespielt; denn die Tetralogie bildete alle Zeit einen festgefügten Organismus. War auch der Inhalt der einzelnen Dramen verschieden, so war doch Auswahl und Reihenfolge darauf berechnet, eine bestimmte Wirkung auszuüben. Man würde den Charakter eines Kunstwerkes völlig verkannt haben, wenn man die Dramen eines Dichters getrennt und auf mehrere Tage vertheilt hätte. (S. S. 233.) Am wenigsten würde Sophokles zu einer solchen Einrichtung die Hand geboten haben.

das Amt eines Schatzmeisters für die Tribute der Bundesgenossen.[21]) Im folgenden Jahre ward er für Ol. 84, 4 zum Feldherrn erwählt, eine Auszeichnung, die er nach der bekannten Ueberlieferung zum grofsen Theile seinem dichterischen Erfolge verdankte.[22]) Da in jenem Jahre der Krieg mit den Samiern ausbrach, zog auch Sophokles mit Perikles und der athenischen Flotte ins Feld und ward, wie es scheint, vorzugsweise zu Verhandlungen mit den Bundesgenossen verwendet.[23]) Als Ol. 91, 4 unter dem erschütternden Eindruck der Kunde von der Niederlage in Sicilien ein engerer Rath von dreifsig bejahrten Männern eingesetzt wurde, der erste erfolgreiche Versuch der Oligarchen, die demokratische Verfassung zu beseitigen, erscheint auch Sophokles als Mitglied dieser Behörde und mufste sich später nach dem Sturze der Vierhundert deshalb verantworten.[24]) Ebenso ward er mehrfach freiwillig oder gezwungen in Rechtshändel verwickelt.[25]) War Sophokles auch kein Mann des han-

21) Als *Ἑλληνοταμίας*, s. die Inschrift bei Boeckh Staatsh. II 456 (nach berichtigter Zeitbestimmung). [CIA. I 237.]

22) Biographie und Einleitung zur Antigone. Auch wird Sophokles unter den Strategen im samischen Kriege aufgezählt in dem Verzeichnisse, welches der Schol. des Aristides III 485 nach Androtion mittheilt.

23) Ion, mit dem Sophokles bei diesem Anlasse in Chios zusammentraf, urtheilt über die Befähigung des Dichters zu solchen praktischen Aufgaben nicht eben günstig: *τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτήριος ἦν, ἀλλ' ὡς ἄν τις εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων* (Athen. XIII 604 D), und Sophokles bezieht sich selbst (ebendas.) auf das Urtheil des Perikles: *ἐπειδή περ Περικλῆς ποιεῖν με ἔφη, στρατηγεῖν δ' οὐκ ἐπίστασθαι.* Nach Suidas (*Μέλισσος* [*Μέλητος*] II 1, 764, 17) hatte Sophokles ein Seegefecht mit Melissus, dem Anführer der Samier, bestanden. Dies ist nicht unmöglich; es kann aber auch Ausschmückung sein, indem man den Naturphilosophen und den Tragiker als Gegner auf einem fremden Gebiete einander gegenüberstellte. Ob Sophokles auch noch später einmal das Amt des Strategen bekleidete, ist ungewifs; der Biograph kennt nur diese Strategie, erwähnt dagegen Gesandtschaften des Sophokles, von denen nichts weiter bekannt ist.

24) Aristot. Rhet. III 18 p. 1418 A 26. Der hier unter den *πρόβουλοι* erwähnte Sophokles, der wegen seiner Thätigkeit bei der Einsetzung der Vierhundert zur Rechenschaft gezogen wurde, kann nur der Tragiker sein, nicht der Oligarch Sophokles, der später zu den Dreifsig gehört; denn diesen würde Aristoteles durch einen Zusatz kenntlich gemacht haben. Auch kann unmöglich Peisandros der Inquirent gewesen sein; es ist wohl *Τείσανδρος* zu schreiben.

25) Aristot. Rhet. I 14 p. 1374 B 35 erwähnt, dafs Sophokles als *συνήγορος* auf Todesstrafe für den antrug, der den Euktemon beleidigt und dadurch zum

delnden Lebens, so hängt er doch mit treuer Liebe an seinem Vaterlande.[26])

Auch ein priesterliches Amt hat Sophokles bekleidet.[27]) Seine würdevolle Erscheinung wie sein gottesfürchtiges Gemüth befähigten ihn vor anderen dazu. Diesen religiösen Sinn hat er auch durch mehrfache Stiftungen bekundet[28]); daher erschien Sophokles als ein bevorzugter Liebling der Götter. Ein Päan auf Asklepius, wohl zur Zeit der verheerenden Seuche zu Anfang des grofsen Krieges gedichtet, scheint Anlafs zu der Sage gegeben zu haben, dafs der Heilgott selbst den Dichter seines Besuches würdigte.[29]) Zur Erinnerung daran ward dem Sophokles nach dem Tode ein Heroon errichtet und alljährlich ein Opfer dargebracht.[30])

Ueber die häuslichen Verhältnisse des Tragikers ist nur soviel bekannt, dafs er mit einer Athenerin Nikostrate verheirathet war. Aus dieser Ehe stammt sein Sohn Iophon, der den Vater überlebte. Ein zweiter Sohn, Ariston, mit einer Sikyonierin Theoris erzeugt, scheint früh gestorben zu sein.[31]) Aristons Sohn, der junge So-

Selbstmord getrieben hatte (Euktemon ist vielleicht der von Thukyd. VIII 30 erwähnte Strateg). Bei einem anderen Rechtshandel um Ol. 91, 1 berief sich Sophokles auf seine 80 Jahre, s. Aristot. Rhet. III 15 p. 1416 A 15. Dies darf man nicht auf den Rechtshandel mit Iophon beziehen, der offenbar in die letzte Lebenszeit des Dichters fällt; auch wäre eine Aeufserung, wie sie dort vorliegt, im Munde des Sohnes eine mafslose Impietät. Kurz vor Sophokles' Tod fällt das Zerwürfnifs mit Iophon.

26) Wenn der Biograph sagt, Sophokles habe alle Einladungen von Fürsten (*πολλῶν βασιλέων*) abgelehnt und sich nicht entschliefsen können, Athen zu verlassen, so denkt man an Hiero, Perdikkas und Archelaus; vielleicht handelt es sich aber nur um eine Aufforderung des Archelaus.

27) Des Heros Alkon, der als Heilgott verehrt ward (Biographie).

28) So das Heiligthum des *Ἡρακλῆς μηνυτής* auf Anlafs eines Traumgesichtes (Biographie), Altäre für Asklepius und auch wohl andere Heilgötter.

29) Plutarch Numa c. 4, Philostr. iun. Imag. c. 13 II 415 K., Etym. M. *Δεξίων*.

30) Nach dem Etym. M. ward Sophokles zur Erinnerung an die gastliche Aufnahme des Asklepius unter dem Namen *Δεξίων* (*Δέξων*?) unter die Heroen aufgenommen, und auf diesen Heroencultus ist offenbar die Notiz des Biographen zu beziehen: *Ἴστρος δέ φησιν Ἀθηναίους διὰ τὴν τοῦ ἀνδρὸς ἀρετὴν καὶ ψήφισμα πεποιηκέναι κατ' ἔτος αὐτῷ θύειν.* Diese Auszeichnung galt nicht sowohl dem Dichter, sondern dem göttlicher Huld gewürdigten Priester. — Dafs Sophokles die eleusinischen Weihen empfangen hatte, wird nicht ausdrücklich bezeugt, ist aber sehr wahrscheinlich.

31) Ueber Iophon und Ariston s. Biographie und Schol. Aristoph. Frösche 78

phokles, war der Liebling des greisen Grofsvaters.[32]) Daher bringt auch er, nicht Iophon, das letzte dichterische Vermächtnifs des Tragikers auf die Bühne. Indem Sophokles kurz vor seinem Tode darauf bedacht war, die Zukunft seines Enkels sicher zu stellen, glaubte sich Iophon zurückgesetzt und in seinen Rechten beeinträchtigt. Doch ward das Zerwürfnifs durch Zuspruch der Freunde ausgeglichen.[33])

Sophokles war eine edle Natur, welche unwillkürlich einem jeden Achtung einflöfste. Gefafst und ruhig betrachtet er die Wechselfälle des menschlichen Lebens. Selbst der Ernst der Zeit, der Anblick der Leiden, die später Athen heimsuchten, scheint seine

(der den Ariston als νόϑος υἱός bezeichnet). Suidas II 2, 839 zählt fünf Söhne auf. Diese Notiz ist wohl ebenso apokryph wie eine andere bei dem Schol. Aristoph. Frösche 791. Athen. XIII 592 A nennt die Theoris eine Hetäre, die Sophokles als Greis geliebt habe. Dafs dieses Verhältnifs in frühere Zeit fallen mufs, erhellt schon daraus, dafs der Enkel der Theoris bei Sophokles' Tode dem Ephebenalter nahe war. Ebenso ist es eine übel erfundene Anekdote, dafs Sophokles in einem Chorliede seine Liebe zur Theoris offen bekannt habe, was der Alexandriner Hermesianax für seine Zwecke verwerthet (Athen. XIII 598 D).

32) Es ist reine Willkür, wenn Neuere die Existenz des Ariston leugnen und den jungen Sophokles zum Sohne des Iophon machen. Dieser war offenbar in der Didaskalie Ol. 94, 3 als Sohn des Ariston bezeichnet (Einleit. zum Oedipus Kol.); denn in diesem Falle war die Angabe des Vaters gerechtfertigt. Dieser Sophokles wird wohl Ol. 95, 1 unter den Schatzmeistern der Athene aufgeführt Σοφοκ[λῆς Κολωνῆϑεν], s. Boeckh Staatsh. II 301 [CIA. II 643]. Und wenn in einer anderen Urkunde aus Ol. 101, 2 in einem Verzeichnifs von Weihgeschenken [Rhangabis 2337] auch eine Gabe des Sophokles Ἰοφῶντος ἐκ Κολωνοῦ angeführt wird, so ist dies wohl derselbe. Iophon, der kinderlos sein mochte, wird später den Sohn des Ariston adoptirt haben; denn dafs zwei Enkel gleichmäfsig den Namen des Grofsvaters führten, ist nicht wahrscheinlich. Der Sohn des jüngeren Sophokles wird Ἰοφῶν Σοφοκλέους ἐκ Κολωνοῦ sein, der als ὑπογραμματεύς auf einer Inschrift aus der Zeit des Demosthenes erscheint (Philistor I 189).

33) Dieser Vorgang, den der Biograph und andere mit mancherlei Variationen erzählen, ist anekdotenhaft ausgeschmückt, aber nicht erdichtet. Wenn Iophon kinderlos war (s. oben A. 32), hatte Sophokles um so mehr Grund, für seinen Enkel zu sorgen. Die Verhandlung wird vor den Phratoren geführt worden sein. Hier mochte Iophon in leidenschaftlicher Aufregung beantragen, dem Vater die Disposition über sein Vermögen zu entziehen, und Sophokles, um zu beweisen, dafs er im vollen Besitz seiner geistigen Kräfte sei, das Chorlied aus dem Oedipus auf Kolonus V. 668 ff., den er eben unter Händen hatte, vortragen. In frischer Erinnerung an diesen Vorfall mag der Dichter Oed. Kol. 1192 ff. niedergeschrieben haben.

natürliche Heiterkeit nicht getrübt zu haben.[34]) Anmuthiger Scherz stand ihm besonders in früheren Jahren immer zu Gebote.[35]) Friedfertig und von seltener Liebenswürdigkeit, welche alle gewann, blieb Sophokles vor Conflikten bewahrt, denen schärfer ausgeprägte Naturen selten entgehen. Sein Verhältnifs zu Aeschylus, auf innige Verehrung begründet, blieb sich unveränderlich gleich.[36]) Ebenso fand zwischen Sophokles und Euripides, die im dichterischen Wettkampf einander beständig begegneten und durchaus verschieden angelegte Naturen waren, wohl eine gewisse Rivalität, aber keine Feindschaft gewöhnlicher Art statt.[37]) Mit den besten Männern seiner Zeit, einheimischen wie fremden, welche damals zahlreich Athen aufsuchten, wie mit dem Dichter Ion und dem Historiker Herodot, verkehrt Sophokles freundschaftlich.

Nach der herrschenden Sitte der Zeit fand Sophokles Wohlgefallen an schönen Knaben[38]); auch der Frauenliebe mag er sich hingegeben haben[39]). Indes sein Verhältnifs zu Theoris kann ein vollkommen rechtmäfsiges gewesen sein; nur galten nach der Strenge der attischen Gesetze Kinder, welche in der Ehe mit einer Ausländerin erzeugt waren, nicht für legitim. Er selbst pries sich im Alter glücklich, dafs er Befreiung von den Leidenschaften gefunden hatte.[40])

Die äufsere Erscheinung des Sophokles mufs würdevoll und zu-

34) Aristoph. Frösche 82 bezeichnet treffend den Charakter des Sophokles mit dem Ausdrucke *εὔκολος*.

35) Ion bei Athen. XIII 603 F: *ἀνδρὶ παιδιώδει παρ' οἶνον καὶ δεξιῷ.*

36) Aristoph. Frösche 788 und 1515 f. ist dafür ein vollgültiger Zeuge.

37) Die Ueberlieferung weifs mancherlei von meist scherzhaften Aeufserungen gegen einander zu berichten, wo wie gewöhnlich Wahres mit Falschem vermischt ist. Solche Aeufserungen sind übrigens in dem bestimmten Momente, wo sie gethan werden, vielleicht vollkommen berechtigt, werden auch von denen, an die sie gerichtet sind, richtig aufgefafst; löst man sie von der augenblicklichen Situation los, fafst sie allgemeiner, dann erscheinen sie leicht ungerecht oder unwahr.

38) Ion bei Athen. XIII 603 F und die glaubhafte Erzählung bei Plut. Pericl. c. 8, um von anderen Anekdoten abzusehen.

39) Zu den völlig unverbürgten Anekdoten gehört der Verkehr des greisen Sophokles mit der Hetäre Archippa, der er sein Vermögen hinterlassen habe, Athen. XIII 592 B, was schon durch das Zeugnifs des Plato (s. A. 40) hinlänglich widerlegt wird.

40) Plato de Rep. I 329 C.

gleich gewinnend gewesen sein, wie die zahlreichen bildlichen Darstellungen beweisen.[41]) Den vergänglichen Reiz der sinnlichen Jugendblüthe, welcher einst den Epheben auszeichnete, hat der Dichter im Mannes- und Greisenalter mit den geistig belebten Zügen angeborenen Adels und milder Anmuth vertauscht. Das Bild des Sophokles veranschaulicht am besten die Broncestatue im lateranischen Museum zu Rom. Der Dichter, eine kräftige, hohe Gestalt, ist in ruhiger, gemessener Haltung stehend dargestellt, der linke Arm ist ganz in das Gewand eingehüllt, während der rechte auf der Brust ruht; im Ausdruck des Gesichtes prägt sich Ruhe und Klarheit, Ernst mit Milde gepaart aus.[42])

Sophokles starb neunzig Jahre alt bald nach Euripides, wie es scheint, im Spätjahre Ol. 93, 3 (andere verlegen seinen Tod in Ol. 93, 2 gegen Ende)[43]) und ward auf seiner väterlichen Grabstätte an Sophokles' Tod.

41) Die bedeutende Zahl von Statuen, Brustbildern und anderen Darstellungen des Sophokles bekundet hinlänglich die grofse Popularität, welche der berühmte Dichter genofs. Diese Bilder, verschiedenen Zeiten angehörend und an Kunstwerth ungleich, stellen den Dichter in verschiedenen Epochen seines Lebens dar und weichen daher mehrfach von einander ab, aber das Gemeinsame ist doch nicht zu verkennen.

42) Diese Statue ist wohl eine Copie der Bildsäule, welche die Athener auf Antrag des Lykurg (Pausan. I 21, 1) im Theater dem Sophokles errichteten. Auch der Stil der Arbeit weist sie dieser Periode zu.

43) Den Tod des Sophokles setzt Diodor XIII 103, 4 in Ol. 93, 3, offenbar nach Apollodor, der, wie Diodor hinzufügt, auch den Tod des Euripides in das gleiche Jahr verlegte; ebenso die parische Chronik Ep. 64 und die Einleitung zum Oedipus auf Kolonus mit dem Zusatze φασὶν οἱ πλείους. Dies deutet auf eine abweichende Angabe, nämlich 93, 2. Dafs Euripides und Sophokles fast zu gleicher Zeit gestorben waren, stand fest, ebenso dafs Sophokles nach Euripides starb (s. Suidas Σοφοκλῆς II 2, 838), aber als Todesjahr des Euripides ward bald 93, 2, bald 3 bezeichnet; daraus erklärt sich dieses Schwanken. Ueber das Spätjahr Ol. 93, 3 darf man nicht hinausgehen, da die im Winter Ol. 93, 3 aufgeführten Frösche des Aristophanes den Tod beider Tragiker zur Voraussetzung haben; auch der Schol. Aristoph. Friede 698, der von Ol. 89, 3 an 17 Jahre zu rechnen scheint, meint wohl eben Ol. 93, 3. Wenn Euripides Ol. 93, 2 starb, so konnte Sophokles, wie der Biograph des Euripides meldet, an dem Proagon der grofsen Dionysien das Andenken seines Kunstgenossen, von dessen Tode die Kunde eben eingetroffen sein mochte, ehren. Sophokles besafs noch geistige Kraft genug, um eine Tetralogie aufzuführen, und dafs ihm unter diesen Umständen der erste Preis zuerkannt wurde, ist erklärlich. Diodor XIII 103, 5 läfst ihn aus Freude über diesen seinen letzten Sieg unmittelbar nachher sterben (er bezeichnet es selbst als Sage — φασί; diese Anekdote wiederholt sich öfter in den Jahr-

der Strafse, welche nach Dekelea führte, beerdigt. Eine Sirene von Erz mit einer einfachen Aufschrift bezeichnete das Grab.[44]) Auch an das Begräbnifs knüpft sich eine das Andenken des grofsen Dichters ehrende Sage. Als man die Leiche beisetzen wollte, hatten die Lakedämonier an dieser Stelle Schanzen aufgeworfen. Da soll Dionysus dem Lysander wiederholt im Traume erschienen sein und ihm geboten haben, die neue Sirene zu ehren. Als er erfuhr, Sophokles sei gestorben, verstand er den Sinn des Traumgesichtes und gewährte bereitwillig dem Dichter die letzte Ehre.[45]) Diese Erzählung steht

büchern der attischen Bühne); dann aber würde der Tod des Dichters noch in Ol. 93, 2 fallen. Satyrus (Biographie) läfst den Sophokles, während er seine Antigone vorlas, sterben, indem ihm die Stimme versagte. Ob Satyrus an eine Vorlesung in vertraulichem Kreise dachte oder glaubte, die Vorlesung im Theater habe die Stelle der Aufführung vertreten, läfst sich nicht sagen. Wohl aber liegt diese Uebertragung späterer Sitte auf die klassische Zeit der darauf folgenden Notiz zu Grunde: *οἱ δ' ὅτι μετὰ τὴν τοῦ δράματος ἀνάγνωσιν, ὅτε νικῶν ἐκηρύχθη, χαρᾷ νικηθεὶς ἐξέλιπεν.* Auffallend ist die Erwähnung der Antigone, da für ältere Stücke an den städtischen Dionysien kein Raum war. Oder sollte in tendenziöser Absicht zur Zeit des Processes wegen der Schlacht bei den Arginusen in einem Demos eine Wiederaufführung der Antigone stattgefunden haben? Jedenfalls konnte Sophokles an solchem Mifsbrauche kein Wohlgefallen finden. Dafs Sophokles kurz vor seinem Tode noch einmal am tragischen Agon theilnahm, ist recht gut denkbar, aber es ist nicht nöthig, dafs er gleich darauf starb. Dagegen spricht der Ansatz des Apollodor (wohl auch hier mit Eratosthenes in Uebereinstimmung), der durch jene Anekdoten nicht erschüttert wird. Nach einer anderen weit verbreiteten Ueberlieferung erstickte der greise Tragiker, wie Anakreon, an dem Kerne einer Weinbeere. Dies würde mit dem Spätjahr Ol. 93, 3 stimmen. Wenn der Biograph den Sophokles die Weintraube am Choenfeste als Geschenk erhalten läfst, so würde dies auf Ol. 93, 2 führen; aber in der Winterzeit giebt es keine halbreifen Trauben. Sonst hat diese Todesart nichts Auffallendes, und die Worte des Komikers Phrynichus Musae fr. 1 Com. II 1, 592, der den Sophokles glücklich pries, weil er *οὐδὲν ὑπομείνας κακὸν* gestorben sei, sind damit wohl vereinbar.

44) Biographie. Die Inschrift *Κρύπτω τῷδε τάφῳ Σοφοκλῆ πρωτεῖα λαβόντα τῇ τραγικῇ τέχνῃ σχῆμα τὸ σεμνότατον* mag, wie Valer. Max. VIII 7, 12 aussagt, von Iophon verfafst sein; das Epigramm bestand nur aus diesem einen Distichon. Wenn Valerius bemerkt, es sei darin auf die letzte Arbeit, den Oedipus auf Kolonus, Rücksicht genommen, so hat er offenbar seine Quelle mifsverstanden.

45) So der Biograph und andere. Dies ist chronologisch unzulässig, da die Belagerung Athens durch die Lakedämonier gerade ein Jahr nachher beginnt. Pausan. I 21, 2 spricht von einem Einfall der Lakedämonier, ohne den Befehlshaber namentlich zu bezeichnen. Man könnte also, um jene Ueberlieferung zu

mit den Zeitverhältnissen nicht in Einklang und ist vielleicht dahin zu modificiren, dafs die Lakedämonier im Jahre darauf dem Opfer, welches die Angehörigen des Dichters an seinem Todestage am Grabe darbrachten, kein Hindernifs in den Weg legten.[46])

Mit den Schätzen der Nationalliteratur ist Sophokles genau vertraut. Aber keiner unter den älteren Dichtern hat so entschieden auf ihn eingewirkt als Homer; den Spuren der Homerischen Poesie geht er mit liebevoller Sorgfalt nach. Natürlich ist hier nicht von sklavischer Nachahmung die Rede. Ein ebenbürtiger Geist wie Sophokles wufste am besten den unvergleichlichen Gehalt der alten epischen Dichtungen zu würdigen.[47]) Diesen Werken verdankt er mannigfache Anregung. Den Stoff zu zahlreichen Dramen hat Sophokles aus Homer und den Kyklikern entnommen[48]); unbedenklich wiederholt er Motive und Erfindungen seiner Vorgänger, jedoch ohne auf seine Selbständigkeit zu verzichten, erheischte doch die dramatische Form eine reichere Ausführung, und das Publikum, welches Wohlbekanntes in veränderter Fassung wieder antraf, hatte daran besondere Freude. In der Schilderung der heroischen Zeit schliefst Sophokles sich eng an jene Vorbilder an, indem er nur selten sich

Eifriges Studium des Homer.

retten, an Agis und einen Streifzug der Spartaner von Dekelea aus denken; indes ist eine solche Expedition um die Zeit der Schlacht bei den Arginusen wenig wahrscheinlich.

46) Wenn Sophokles im Spätjahr Ol. 93, 3 starb, konnte die Jahresfeier seines Todes mit der Einschliefsung Athens zusammenfallen. Aber auch dann pafst der Name Lysander nicht recht, der Athen von der Seeseite blokirte und bald darauf nach Samos abging.

47) Von Homer haben mehr oder minder alle griechischen Dichter gelernt, aber das Urtheil (wohl des Ion), Sophokles allein verdiene ein Schüler Homers genannt zu werden, ist nicht grundlos (Biograph, der auch *Ὁμηρικός* als Zuname des Dichters anzuführen scheint). Der Philosoph Polemo nannte Homer den Sophokles unter den Epikern, Sophokles den Homer unter den Tragikern, Diog. Laert. IV c. 3, 7 (20). (S. Bd. I S. 830 f.)

48) Biographie: *τούς τε γὰρ μύθους φέρει κατ᾽ ἴχνος τοῦ ποιητοῦ καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δ᾽ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται*, nicht ohne Uebertreibung; denn auf die Ilias geht keine Tragödie des Sophokles zurück, auf die Odyssee nur *Ναυσικάα* und *Φαίακες*. Desto mehr Dramen (über dreifsig) lehnen sich an die Kykliker an; mit Recht sagt Athen. VII 277 E: *ἔχαιρε δ᾽ ὁ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιΐα.* Und indem Sophokles den Stoff aus dieser Quelle schöpfte, hat sicherlich auch der Geist und die Form dieser Poesien auf ihn eingewirkt.

Anachronismen und ähnliche Verstöfse gegen die historische Treue gestattet.[49]) Den Einflufs der Homerischen Poesie nimmt man vor allem in der Auffassung der Charaktere wahr.[50]). Dies gilt nicht allein von solchen Gestalten, die dem Epos und der Tragödie gemeinsam sind, wie z. B. Aias oder Odysseus[51]), sondern Sophokles besitzt überhaupt wie Homer die Kunst der individuellen Charakterzeichnung in hohem Grade. Ebenso erinnert die Milde und das Gleichmafs des Tragikers an die Homerische Art; eine gewisse wohlthuende Ruhe wird selbst in der leidenschaftlichen Bewegung nicht vermifst. Allgemeine Sentenzen sind mehrfach auf Homer als Quelle zurückzuführen. Ebenso erinnern Bilder und Gleichnisse an das Epos; nur befleifsigt sich Sophokles mehr jener gedrängten Kürze, welche der dramatische Stil erfordert.[52]) Vor allem aber verwendet Sophokles eine Menge Worte und Formen, welche der epischen Sprache eigenthümlich sind[53]), und zwar in allen Theilen des Dramas, in erzählenden Partien und Chorgesängen natürlich häufiger als im Dialog, immer aber mit Mafs und Auswahl. Besonders die früheren Arbeiten mochten an den Stil der epischen Poesie erinnern, wie der Aias zeigt. — Ebenso hat Sophokles die Arbeiten der anderen Tragiker fleifsig studirt und verdankt seinen Vorgängern wie Zeitgenossen, vor allen dem Aeschylus, aber auch dem Euripides vielfache Anregung.[54])

49) So in der Elektra die Beschreibung der Kampfspiele zu Olympia. Beziehungen auf die unmittelbare Gegenwart werden mit richtigem Takte vermieden.

50) Treffend stellt der Biograph die Kunst der Charakteristik bei Sophokles mit Homers Leistungen zusammen: *ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν.*

51) Auch in der Zeichnung der Tekmessa im Aias erinnert mancher Zug an die Homerische Andromache.

52) Doch werden zuweilen auch ausgeführte Vergleichungen eingeflochten.

53) So gebraucht Sophokles *φρενόθεν*, *ματρόθεν* an Stelle des Genitivs. Hierher gehören Worte wie *ἀμαιμάκετος*, *ἀπειρέσιος*, *ἀμενηνός* und andere, Partikeln wie *ῥά*, *ἠδέ* oder *ἰδέ*, Formeln wie *μοῦνος ἀπ' ἄλλων*, *μόνος μόνως* (herzustellen Aias [467?]), dann besonders stehende Epitheta, wie *δῖος Ὀδυσσεύς*, *κλυτὰ αἰπόλια*, *ἕλικες βοῦς*, *αἴθων σίδηρος*, *κλυτὰ ἔναρα*, *θοαὶ ὠκύαλοι νῆες.*

54) Unbedenklich eignete sich Sophokles, was ihm gemäfs war, von anderen an. Die gelehrten Grammatiker, welche überall Plagiate erblickten, werden bei diesem Dichter Stoff genug zur Begründung dieser Anklage gefunden haben. So schrieb Philostratus *περὶ τῆς τοῦ Σοφοκλέους κλοπῆς* (Euseb. Praep. Ev. X 3, 13).

Dauer der dichterischen Thätigkeit.

Fast zwei Menschenalter hindurch hat Sophokles für die Bühne gearbeitet, obwohl er schon die ersten Jugendjahre überschritten hatte, als er Ol. 77, 4 seine ersten Dramen aufführte; von da an bis zu seinem Tode Ol. 93, 3 war er ununterbrochen thätig. Auch blieb ihm die Gunst des Publikums, welche ihm bei seinem ersten Auftreten in so ehrenvoller Weise zu Theil geworden war, fortwährend treu. Zwanzigmal ward ihm der erste Preis zuerkannt, sonst stets der zweite[55]), während Aeschylus nur dreizehnmal, Euripides sogar nur fünfmal siegte und gar nicht selten sich mit der dritten Stelle begnügen mufste.

Zahl der Dramen.

Die Alexandriner kannten hundertunddreifsig Stücke des Sophokles, von denen jedoch einige als unecht ausgeschieden wurden.[56]) Sophokles hat sich geistige Frische und Kraft bis ins höchste Greisenalter bewahrt, wie seine letzten Arbeiten, der Philoktet und der Oedipus auf Kolonos, der erst nach dem Tode des Dichters zur Aufführung kam, beweisen. Diese Stücke vertheilen sich also über einen Zeitraum von mehr als sechzig Jahren, und durchschnittlich würde der Dichter alle zwei Jahre eine Tetralogie vollendet haben, ein deutlicher Beweis, wie es Sophokles mit seiner Kunst nicht leicht nahm, sondern seine Arbeiten sorgsam feilte und zur Reife gelangen liefs. Zumal anfangs hat Sophokles nur langsam gearbeitet[57]), wäh-

55) So der Biograph (mit Berufung auf den Pergamener Karystius). Suidas giebt die Zahl der Siege auf 24, Diodor XIII 103, 4 auf 18 an. Wenn Euphorion und Philokles dem Sophokles vorgezogen wurden, so siegten sie wohl nicht mit eigenen, sondern mit Aeschyleischen Dramen. Die Kränkung, dafs der Archon sich weigerte, dem Sophokles einen Chor zu geben, von Kratinus in den *Βουκόλοι* fr. 2 Com. II 1, 27 gerügt, fällt sicherlich in die Jugendzeit des Dichters.

56) Biographie: *ἔχει δὲ δράματα, ὥς φησιν Ἀριστοφάνης, ρλ', τούτων δὲ νενόθευται ιζ'*. Hier ist vielmehr *ζ'* zu lesen; dies stimmt mit Suidas II 2, 839: *ἐδίδαξε δὲ δράματα ρκγ', ὡς δέ τινες καὶ πολλῷ πλείω.* Nämlich aufser jenen 130 Dramen, die sich erhalten hatten, mochten andere frühzeitig untergegangen sein, die man nur aus den Didaskalien kannte. Jene Zahl ergiebt 32 Tetralogien und zwei weitere Dramen. Die Zahl der Satyrdramen, so weit sie als solche erkennbar sind, reicht nicht aus; der Verlust wird eben besonders Satyrstücke betroffen haben. Ob Sophokles nach Art der Alkestis des Euripides Schlufsdramen der Tetralogie gedichtet hat, ist ungewifs; auf keinen Fall gehörte die *Τυρώ* in diese Kategorie. Aeltere Dramen hat Sophokles öfter umgearbeitet. Wir kennen nicht mehr sämmtliche Titel; manches ist hier problematisch. Doppeltitel bereiten mehrmals Schwierigkeiten.

57) Die Antigone, Ol. 84, 3, als das dreifsigste Stück bezeichnet, gehört zur achten Tetralogie; folglich kommt bis zu diesem Zeitpunkte auf jede Olympiade eine Tetralogie.

rend später, besonders seit dem grofsen Kriege die Dramen wohl rascher und in kurzen Zwischenräumen auf einander folgten.[58]) Es begann eben damals die Produktivität auf diesem Gebiete entschieden nachzulassen. So mufste Sophokles nebst Euripides den Ausfall durch gesteigerte Thätigkeit zu decken suchen, gewifs nicht immer zum wahren Vortheil der Kunst.

Sophokles hatte weit mehr Erfolg als Euripides. Er galt bei den Zeitgenossen, nachdem Aeschylus gestorben war, als der erste Meister seines Faches.[59]) Aber fraglich ist, ob Sophokles, der sich von den Extremen fernzuhalten sucht, so warme Verehrer und entschiedene Anhänger hatte als Euripides, und selbst die gewaltige Erhabenheit des Aeschylus, wenngleich sie einer Zeit, die auch in der Poesie nach bequemem Genufs verlangte und die leichte, gefällige Form über alles schätzte, schon fremd und fremder wurde, gewährte gleichgestimmten Naturen vorzugsweise die Erhebung des Gemüths, die man von der Tragödie fordert. Aristophanes behandelt den Sophokles alle Zeit achtungsvoll, besonders in den Fröschen. Wenn er hier nicht den Sophokles, sondern den Aeschylus dem Euripides gegenüberstellt, so geschieht dies nicht blofs, um den Gegensatz in aller Schärfe hervortreten zu lassen, sondern aus innerer Ueberzeugung erkennt er dem Aeschylus den Preis der tragischen Dichtung zu. Gerade in dem Momente, wo die beiden grofsen Tragiker von dem Schauplatze ihres Wirkens schieden, mochte man in Athen lebhaft über die Vorzüge des einen und des anderen streiten, und wie damals, so schwankte auch später[60]) die Entscheidung. Die harmonische

58) Sophokles und Euripides waren damals die entschiedenen Lieblinge des Publikums; man empfand eine Lücke, wenn diese Dichter an den grofsen Dionysien fehlten, s. Aristoph. Frieden 531 f. Auf gesteigerte Thätigkeit des Sophokles deutet wohl auch ebendas. 697 der Spott, Sophokles sei in seinem Greisenalter zum Simonides geworden und schreibe um des Lohnes willen, was wohl nicht zu ernsthaft genommen werden darf.

59) Wenn in dem Epigramme auf dem Denkmale des Tragikers ihm die *πρωτεῖα* zuerkannt werden, so spricht sich darin wohl die allgemeine Stimme aus, Xenoph. Mem. I 4, 3: *ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν ποιήσει Ὅμηρον ἔγωγε μάλιστα τεθαύμακα, ἐπὶ δὲ διθυράμβῳ Μελανιππίδην, ἐπὶ δὲ τραγῳδίᾳ Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ ἀνδριαντοποιΐᾳ Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν.* Auch Aristot. Poet. c. 3, 4 p. 1448 A 26 f. stellt beispielsweise Sophokles und Aristophanes mit Homer zusammen.

60) Quintil. X 1, 67.

Weise des Sophokles sprach alle Zeit viele an und wurde willig allgemein anerkannt, aber der Vertreter der neueren Tragödie sagte doch vorzugsweise der Menge zu und gewann einen immer wachsenden Einflufs.

Epochen in der dichterischen Entwicklung des Sophokles.

Dafs ein Dichter, der mehr als sechzig Jahre hindurch für seine Kunst wirkte und unablässig auf seine Fortbildung bedacht war, in diesem langen Zeitraume sich nicht völlig gleich bleiben konnte, liegt auf der Hand. Abgesehen von der Einwirkung, welche das verschiedene Lebensalter nothwendig auf jede Dichternatur ausüben wird, konnte sich auch Sophokles dem mächtigen Einflusse einer Zeit, die in hohem Grade bewegt war, sowie den Anregungen anderer mitstrebender Dichter nicht entziehen. Plutarch hat uns eine interessante Aeufserung des Sophokles überliefert[61]), in welcher der Dichter selbst seinen fortschreitenden Entwicklungsgang kurz und bündig schildert. Allerdings ist zunächst vom Stil die Rede; allein da die sprachliche Darstellung mit dem Geist und Charakter eines dichterischen Werkes auf das Innigste verwachsen ist, so werden damit zugleich die verschiedenen Stadien der Entwicklung seiner Poesie bezeichnet. Sophokles bekennt, dafs er in seinen ersten Jugendarbeiten den feierlichen, würdevollen Stil der Aeschyleischen Tragödie nachzubilden versucht habe; dann, indem er diesem Streben nach Kühnheit und Gröfse entsagte und seinen eigenen Weg zu gehen unternahm, haftete den weiteren Versuchen etwas Herbes und Strenges an. Diese Arbeiten, nach einer festen Regel ausgeführt, waren nicht einfach und natürlich genug. Der Dichter selbst tadelt ein gewisses

61) Plutarch de prof. in virt. c. 7, in einer freilich nicht unversehrt überlieferten Stelle: *ὥσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς* (schr. *διαπεπλακὼς*) *ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ* (schr. *αὐτοῦ*) *κατασκευῆς, τρίτον ἤδη* (*μεταβῆναι εἰς*, diese einfache Ergänzung wird durch Plutarchs eigene Worte empfohlen) *τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον· οὕτως οἱ φιλοσοφοῦντες, ὅταν ἐκ τῶν πανηγυρικῶν καὶ κατατέχνων εἰς τὸν ἁπτόμενον ἤθους καὶ πάθους λόγον μεταβῶσιν* [*καταβῶσιν* bei Dübner], *ἄρχονται τὴν ἀληθῆ προκοπὴν καὶ ἄτυφον προκόπτειν.* Den Ausdruck *κατασκευή* wird Sophokles nicht gebraucht haben; Plutarch wendet ihn gemäfs dem Sprachgebrauche der Späteren an. Die Aenderung *πυκνόν* statt *πικρόν* (*πυκνόν* die gedrängte Kürze, wie bei Thukydides, s. Dionys. de vett. scr. cens. c. 3 V 427 ed. Lips.) ist unnöthig; *πικρόν* ist soviel als *αὐστηρόν* (übrigens ist nach Dionys. ad Pomp. c. 3 VI 775 die Kürze, wenn sie der Deutlichkeit keinen Eintrag thut, *ἡδύ*, wenn sie den Gedanken verdunkelt, *πικρόν*).

Uebermaſs des Künstlichen.[62]) Endlich nach diesen verschiedenen Versuchen entwickelte Sophokles sein glückliches Talent in aller Selbständigkeit. Die Schroffheit und Härte ward gemildert; das künstliche, abgemessene Wesen machte der Naturwahrheit, der Zwang, den sich der Dichter früher auferlegt hatte, einer freieren Bewegung Platz. Sophokles ist bemüht, mit allen Mitteln den Reichthum inneren Lebens wiederzugeben.[63])

Von dem umfassenden literarischen Nachlasse des Sophokles ist uns nur ein geringer Rest erhalten. Und selbst die Chronologie dieser sieben Tragödien ist unsicher, da das Jahr der Entstehung meist nicht überliefert ist, noch auch sich durch Combination feststellen läſst. Diese Arbeiten reichen daher nicht aus, um uns einen vollständigen Einblick in die Entwicklung des Tragikers zu gewähren; ebenso wenig bieten die ziemlich dürftigen Bruchstücke der verlorenen Dramen Ersatz.

Zunächst trat der junge Sophokles in die Fuſsstapfen des ihm befreundeten und allgemein anerkannten Meisters. Mit Fug wird daher Sophokles als Schüler des Aeschylus betrachtet. Wenn sich auch keine Arbeit aus dieser Epoche erhalten hat, so zeigen doch die Reste mehrerer verlorener Tragödien unverkennbare Anklänge an den Aeschyleischen Stil.[64]) Der Chor behauptete offenbar in diesen Dramen noch seine hergebrachte Stellung[65]), wie überhaupt die Stücke des Sophokles, die nach dem Chore benannt sind, vorzugsweise der früheren Zeit angehören dürften. Die freiere Form der Tetralogie mag Sophokles gleich anfangs gebraucht haben, aber er

62) Man könnte glauben, die Milde sei eigentlich dem Sophokles von Haus aus eigenthümlich, und nur, indem er seiner Natur nicht nachgeben mochte, habe er in dieser Epoche zum Entgegengesetzten hingeneigt; allein Sophokles' eigene Worte sprechen gegen eine solche Auffassung.

63) Auch der Biograph, wenn er die Kunst der *ἠθοποιΐα* hervorhebt, fügt hinzu: *ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν ποιητικῇ, δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος.*

64) Hierher gehören auſser dem Triptolemus die *Αἰχμαλωτίδες, Ἀνδρομέδα, Ἴναχος, Κολχίδες, Ποιμένες, Τρώϊλος* u. a. Wenn alte Kritiker im Rhesus den Sophokleischen Stil fanden, so kann sich dies nur auf diese Periode beziehen. Eben diese Dramen boten auch den Chronographen reichlichen Stoff dar.

65) Der Chor hat meist noch einen bestimmt ausgesprochenen Charakter, besteht aus Personen, die wesentlich zur Handlung gehören, wie *Ῥιζοτόμοι, Ὑδροφόροι, Ποιμένες.*

dichtete sicherlich auch zusammenhängende Dramencyklen nach der Weise des Aeschylus.

Gleich nachdem Aeschylus von Athen geschieden war, oder doch nach seinem Tode mag Sophokles einen neuen Weg betreten haben, indem er jene herbe, künstliche Weise des dramatischen Stils ausbildete. Mit Sicherheit läfst sich kein Drama dieser Epoche zuweisen; doch mögen Aias*) und die Trachinierinnen, welche zumeist diesen Charakter zeigen, hierher gehören. Wenn anderes damit nicht harmonirt, so erklärt sich dies daraus, dafs beide Tragödien nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert sind.

Die Antigone, Ol. 84, 3 aufgeführt, mag ungefähr den Anfang der dritten und letzten Stufe bezeichnen.[66]) Hier hat Sophokles, von glücklichem Takte geleitet, die ihm gemäfse Art gefunden. Innerlich mehr und mehr reifend, gewinnt er Harmonie und Gleichmafs und erreicht allmählich den Höhepunkt seiner Kunst. Aber wie in den Arbeiten der zweiten Periode Reminiscenzen an den Aeschyleischen Stil nicht fehlten, so finden sich auch in den fünf Tragödien, die, obwohl eine genauere Zeitbestimmung bei mehreren vermifst wird, doch unverkennbar den Stempel dieser Epoche tragen, noch vielfache Anklänge an die herbe und gekünstelte Manier früherer Jahre. Und wie einst der junge Sophokles auf den greisen Aeschylus eingewirkt hatte, so erfuhr er selbst später den Einflufs des Euripides.[67])

*) [Bei Ersch und Gruber S. 365 B wird zuerst Elektra genannt, deren Besprechung hier gänzlich fehlt: ich rücke daher das Stück an dieser Stelle ein, s. S. 376.]

66) Hier beginnt bei Sophokles die *ἀκμή*, wo, wie Aristoteles (Plut. comp. Menandri et Arist. 2, 2) bemerkt: *μάλιστα καὶ πλείστην ἐπίδοσιν λαμβάνει τὰ περὶ τὴν λέξιν τοῖς γράφουσιν.* Sophokles hatte allerdings das vierzigste Lebensjahr damals schon längst überschritten; er ist eben keine frühreife Natur, hat sich aber dafür Frische und Kraft des dichterischen Schaffens bis ins höchste Alter bewahrt. Der Philoktet, vier Jahre vor seinem Tode geschrieben, zeigt keine Spur von Alterschwäche oder Abnahme der Kraft.

67) Die letzten Arbeiten, Philoktet und Oedipus auf Kolonos, zeigen dies mehrfach, aber schon viel früher, wie in der Phädra, die Sophokles dem Hippolytus des Euripides gegenüberstellte, erkennt man den Einflufs des jüngeren Kunstgenossen. Leichter Flufs der Rede, Vorliebe für das Sententiöse, die Bevorzugung weiblicher Charaktere sind das Merkmal der Dramen aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, und man wird nicht fehl gehen, wenn man den Aletes, die Aleaden, Kreusa, Tereus u. a. diesem Zeitraume zuweist. Wenn Euripides öfter in Chorliedern rein persönliche Angelegenheiten berührte, so ist ihm Sophokles auch hierin gefolgt, Pollux IV 111: *καὶ Σοφοκλῆς δὲ αὐτὸ ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης ποιεῖ σπανιάκις, ὥσπερ ἐν Ἱππόνῳ.*

Elektra. *) Nirgends tritt jenes künstliche und herbe Wesen, welches der Dichter selbst als das charakteristische Merkmal dieser (zweiten) Periode bezeichnet, so deutlich hervor als in der Elektra. In dieser Tragödie behandelt Sophokles denselben Stoff wie Aeschylus in den Choephoren. Aber während bei Aeschylus Orestes die Hauptperson ist, macht Sophokles die Elektra zum eigentlichen Mittelpunkte der Handlung. Die Pflicht der Blutrache war für Elektra eigentlich nicht vorhanden; aber sie ist ganz von diesem einen Gefühle erfüllt. Sie ist die Seele des Ganzen, die den Bruder zu der grausen That antreibt, welche er kaltblütig und ohne alles Bedenken vollzieht. Und zu diesem schroffen, herben Wesen, welches die handelnden Personen zeigen, kommt das ausgebildete rhetorische Element hinzu, welches in kunstreichster Weise hier mehr als in irgend einem anderen Stücke die gesammte Darstellung durchdringt und beherrscht. Jene kathartische Wirkung, die sonst dem Sophokles vortrefflich gelingt, wird hier nicht recht erreicht, und nach der Wiedererkennung sinkt das Stück entschieden.*

Aias. Wenn Sophokles im Aias[68]) den ergreifenden Untergang des Helden schildert, den die Volksmeinung dem Achilles als ebenbürtig zur Seite stellte, der, in Athen als einer der zehn Stammheroen verehrt, zugleich ein patriotisches Interesse erweckte, so versetzt uns der Tragiker sofort mitten in die Begebenheiten. Das Drama beginnt eigentlich mit der Katastrophe. Die Ereignisse, welche vorausgehen und diese verhängnifsvolle Wendung bedingen, bilden den Hintergrund, werden aber nur ganz kurz berührt. Selbst die Entstehung des Wahnsinns liegt vor der Handlung; nur einen Moment zeigt uns der Dichter den an seiner Ehre empfindlich gekränkten Helden in seiner rasenden Wuth. Alsbald kehrt das Bewufstsein zurück. Aias fühlt sich durch die Unthaten, welche er in der Verwirrung des Geistes begangen hat, tief erniedrigt. Ein mit Schimpf und Schande bedecktes Dasein hat für den Helden keinen Werth; der Entschlufs, seinem Leben ein Ende zu machen, steht fest und wird nicht ohne innere Bewegung, aber ohne eigentlichen Kampf

*) [S. S. 375.]

68) In den Didaskalien (s. Schol.) war das Stück einfach *Αἴας* verzeichnet; es war eben früher verfafst als der *Αἴας Λοκρός*, bedurfte also keines Zusatzes. Dikäarch nannte es nicht unpassend *Αἴαντος θάνατος*; der gewöhnliche Zuname *μαστιγοφόρος* wird von den Schauspielern herrühren.

mit sicherer Hand ausgeführt. Die Kunstform des Sophokles, gemäfs der jedes Drama in sich abgeschlossen ist, gestattete keine freie Bewegung; der Dichter mufste bei dem beschränkten Raume darauf verzichten, den ganzen Verlauf der Ereignisse, die allmähliche Entwicklung des Charakters, das Entstehen und Reifen des Entschlusses zur That darzustellen; er begnügt sich in rascher Folge eine Reihe dramatisch wirksamer Scenen vorzuführen.

Sophokles war nicht der erste, der den Selbstmord des Aias aus beleidigtem Ehrgefühl dramatisch bearbeitete. Das Verhältnifs zu seinem Vorgänger legte dem Dichter manche Beschränkung auf und übte auf die Gestaltung des Stoffes einen bestimmenden Einflufs aus. Da Aeschylus in den Thrakerinnen[69]) denselben Vorwurf behandelt hatte, suchte Sophokles so viel als möglich seine Selbständigkeit zu wahren.[70]) Bei Aeschylus bildeten kriegsgefangene Frauen den Chor, bei Sophokles Krieger aus Salamis, die Dienstmannen des Aias. Aeschylus liefs den Tod des Aias durch einen Boten melden, Sophokles bringt den Selbstmord zu unmittelbarer Anschauung. Da der Sage nach Aias' Körper mit Ausnahme einer Stelle gefeit war, hatte Aeschylus ausführlich geschildert, wie der Held unter göttlichem Beistande endlich die tödtliche Stelle traf. Daraus kann man zugleich schliefsen, dafs dem Aeschyleischen Aias jener Mangel an Demuth, der ihm die Feindschaft der Götter zuzog, fremd war. Sophokles dagegen ignorirt die Sage von der Unverwundbarkeit des Helden. Aeschylus folgte dem älteren Dichter Arktinus, welcher einfach die ursprüngliche Ueberlieferung wiedergegeben zu haben scheint. Die schwere Kränkung, welche dem Aias bei der Entscheidung über die Waffen des Achilles widerfahren war, umnachtete den Geist des Helden, so dafs er an sich selbst Hand anlegte. Die Ermordung der Herden mag auf volksmäfsiger Tradition beruhen, aber weder Arktinus noch Aeschylus scheinen davon Gebrauch ge-

69) *Θρῇσσαι.* Voran ging die *ὅπλων κρίσις*; als drittes Stück der Trilogie betrachtet man die *Σαλαμίνιαι*, aber der Inhalt dieses Dramas ist ganz dunkel. Dafs Teukrus in einer Tragödie des Aeschylus eine hervorragende Rolle spielte, als tapferer Kriegsmann dargestellt war, deutet Aristophanes Frösche 1042 an; aber dies kann sich auch auf ein ganz anderes Stück beziehen.

70) Schol. Ai. 833: *ἐριθεῦσαι μέν τι ὡς πρεσβυτέρῳ μὴ βουληθείς*; ebenso ist 815 zu schreiben: *ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς πρεσβυτέρου ἴχνεσιν.*

macht zu haben. Sophokles schliefst sich an den jüngeren Epiker Lesches an, der, um nicht mit den Früheren zusammenzutreffen, theils auf eigene Hand kühne Neuerungen einführt, theils das, was seine Vorgänger verschmäht hatten, benutzt, wie eben hier den Rindermord. Eigenthümlich ist dem Lesches der Antheil der Athene an der Entscheidung des Waffenstreits[71]); darin giebt sich die feindliche Stellung der Göttin dem Helden gegenüber unzweideutig kund.

Der Aias gilt als ein Meisterstück der Sophokleischen Kunst. Man rühmt ebenso die geschlossene Einheit der dramatischen Handlung und den mit fester Hand angelegten Plan, wie die gelungene Ausführung im Einzelnen. Wer in die allgemeine Bewunderung nicht einstimmt, hat immer einen schweren Stand, aber das allzu freigebig gespendete Lob darf uns einer unbefangenen Prüfung nicht überheben. Dieses Drama des Sophokles hat hohe Schönheiten, aber neben vollendeten Partien finden sich andere, welche nicht befriedigen. Der Abstand des Schlusses von dem ersten Theile der Tragödie ist so augenfällig, dafs schon längst einzelne tadelnde Stimmen laut wurden, welche die apologetischen Bemühungen der Kritiker nicht zu widerlegen vermochten. Aber auch in dem ersten Theile, der die bewufste Kunst des Dichters im hellsten Lichte zeigt, kann man nicht umhin, sobald man seine Intentionen genauer verfolgt, Einsprache zu erheben.

Das Drama schliefst nicht mit dem Tode des Helden ab, sondern wird auch nach der Katastrophe noch fortgesetzt. Die letzte Ehre des Begräbnisses, welche die Atriden dem Aias verweigern, wird hauptsächlich durch Odysseus, den entschiedensten Widersacher des unglücklichen Helden, durchgesetzt. So wird nicht nur das Andenken des Aias gebührend geehrt, sondern auch der Edelmuth des Odysseus verherrlicht. Lag diese Fortsetzung im ursprünglichen Plane des Dichters, so mag man das Motiv als ein glücklich erfundenes gelten lassen[72]); allein die Scenen, wo Teukrus mit den Atriden

71) Denn der Vers Hom. Od. XI 547 ist schwerlich echt.

72) So urtheilt auch Alexander Aphrodis. zu Aristot. Metaph. 795, während er es als Beispiel einer schlechten *ἐπεισοδιώδης τραγῳδία* bezeichnet, wenn ein Dichter die Wehklage der Hekuba mit dem Tode des Aias verbinden würde, (es ist *εἰσάξας* und *παρεισήγαγε* zu verbessern). Dafs dieser zweite Theil auf der Bühne wirksam war, deutet Libanius IV 454 an, indem er diese Partie mit der *Μιλήτου ἅλωσις* des Phrynichus, welche das Publikum bis zu Thränen rührte, vergleicht.

um die letzte Ehre seines Bruders rechtet, bis endlich der Streit durch Vermittlung des Odysseus geschlichtet wird, heben zwar nicht geradezu die Einheit der Handlung auf, stören jedoch in ihrer breiten Ausführung das rechte Verhältnifs. Dafs dieses langgedehnte, überhängende Nachspiel das Mafs überschreitet, hat man gefühlt. Aber wenn man den Anstofs dadurch zu beseitigen meint, dafs man sagt, nicht der tragische Ausgang des Helden, sondern seine Bestattung sei das Endziel des Dramas, mit dem Tode des Aias beginne eigentlich erst die Handlung, indem man sich auf die religiöse Anschauung der Hellenen von der Nothwendigkeit des Begräbnisses beruft, so wird der Schwerpunkt willkürlich verrückt.[73]).

Man bewundert die Rechtfertigung der Heldenehre des Aias und zugleich, indem die Anerkennung aus Feindesmunde kommt, den grofsen, edlen Sinn des Odysseus. Die Intention mag man als wohlberechtigt gelten lassen. Aber auch ein mittelmäfsiger Dichter kann einmal einen guten Gedanken haben oder von anderen entlehnen; über den Werth oder Unwerth entscheidet vor allem die Ausführung. Diese aber harmonirt nicht nur in keiner Weise mit dem ersten Theile, sondern erscheint überhaupt des Sophokles unwürdig.

In der Zeichnung der Charaktere verräth sich deutlich die geistige Inferiorität des Fortsetzers, indem die Partei, welcher der Sieg zufallen soll, im vortheilhaftesten Lichte dargestellt, die unterliegende Partei mit entschiedener Ungunst behandelt wird. Agamemnon, ohne allen Adel und Gröfse, repräsentirt die typische Figur eines Tyrannen vom gewöhnlichen Schlage. Noch tiefer steht Menelaus[74]), der mit unversöhnlichem Hasse den todten Gegner verfolgt; dieser rohe Kriegsgesell erinnert ganz an die spartanische Art. In dieser Manier mochte die jüngere Tragödie nach dem Vorgange des Euripides den alten Lakonerfürsten behandeln, aber Sophokles war nicht gewohnt jeder Zeitströmung zu folgen und sucht sich von der Carikatur möglichst fernzuhalten.

Die Kunst des Dialoges wird gänzlich vermifst. In würdelosester

73) Ebenso wenig kann Rücksicht auf die trilogische Composition, wie andere glauben, dieses Nachspiel gefordert haben.

74) Dafs der Dichter beide Atriden nach einander einführt, läfst sich rechtfertigen; aber allerdings wird dadurch die Fortsetzung in die Länge gezogen.

Weise poltern, drohen und schimpfen die Heroen. Solche Scenen mochten später dem ungebildeten Theile des Publikums wohl behagen, aber Sophokles hält sich sonst auf der idealen Höhe der Tragödie. Dafs Teukrus dem Gespräche zwischen Agamemnon und Odysseus fern bleibt, ist nicht alterthümliche Einfachheit, sondern der Verfasser empfand die Schwierigkeit, gleichzeitig drei Personen am Dialog theilnehmen zu lassen.[75]) Die Unfähigkeit, den Dialog kunstgerecht zu führen, zeigt sich besonders in der Art, wie sich Agamemnon zurückzieht; ein solches Ungeschick darf man einem mit dem Technischen seines Berufes wohlbekannten Dichter, wie Sophokles, nicht zutrauen. Von Plattheiten und Trivialitäten, welche von der gewohnten Feinheit des Sophokles weit abliegen, bieten diese Scenen eine ansehnliche Blüthenlese dar.[76])

Die Mängel und Schwächen dieser letzten Scenen sind schon den alten Kritikern nicht entgangen, wie manche verständige, tadelnde Bemerkung in den Scholien beweist.[77]) Hand in Hand geht damit die offen hervortretende apologetische Tendenz, indem diese Erklärer Einzelnes lobend hervorheben; denn der Verdacht, als hätten sie ein Werk fremder Hand vor sich, liegt ihnen fern.[78]) Anders verfährt die Kritik der neuesten Zeit. Indem sie nur an Einzelheiten haftet, sucht sie die Schwierigkeiten durch willkürliche Aenderungen oder Antithesen zu beseitigen, womit nichts gewonnen wird.

Diese Schlufspartie unterscheidet sich sehr bestimmt von dem ersten Theile. Die Sprache hat im Vergleich mit dem kräftigen, farbenreichen Stile, der die ersten Scenen auszeichnet, etwas ent-

75) Der Schol. 1322 sucht das Schweigen des Teukrus künstlich zu rechtfertigen.

76) Man vergleiche die Verse 1374. 1375, mit denen der Chor den Wortwechsel zwischen Agamemnon und Odysseus abschliefst, oder 1225, wo Teukrus die Ankunft des Agamemnon ankündigt, oder gleich im Beginn des Nachspiels 1038. 1039.

77) Schol. 1123: *τὰ τοιαῦτα σοφίσματα οὐκ οἰκεῖα τραγῳδίας*, 1126: *τὸ δὲ τοιοῦτο κωμῳδίας μᾶλλον, οὐ τραγῳδίας.* 1205 über das Chorlied: *ἄκαιρον μὲν περὶ ἔρωτος μεμνῆσθαι ἐν τοῖς παροῦσιν*; doch wird dies dann in Schutz genommen. Auch die Schauspieler scheinen ab und zu an dem rohen Tone Anstofs genommen zu haben; denn die Lesart des Didymus zu1225 ist nur ein Verbesserungsversuch der Bühnenkünstler.

78) Wie Schol. 1131. 1199 beweisen.

schieden Nüchternes und Triviales. Aber auch die Behandlung der Verse des Dialoges ist eine andere. Der Trimeter zeigt hier eine gröfsere Strenge der Technik als im ersten Theile; Auflösungen und Anapästen kommen nur in sehr mäfsiger Zahl vor.[79]) Dies beweist, dafs der Dichter seine Arbeit fleifsig feilte und sich Mühe gab, um etwas Befriedigendes zu leisten. Wer Sophokles für den Verfasser dieser letzten Scenen hält, darf daher auch nicht, um die Schwächen der Dichtung zu entschuldigen, sagen, Sophokles habe den zweiten Theil rasch hingeworfen, da es ihm an Zeit gebrach, um sein Werk sorgfältig auszuführen; denn dann würde diese Hast des Producirens sich auch im Bau der Verse verrathen.

Alles deutet darauf hin, dafs hier eine Arbeit von fremder Hand vorliegt. Bis V. 1027 mag die Arbeit des Sophokles reichen; von da an beginnt die Thätigkeit des Fortsetzers.[80]) Wie der Dichter selbst das Stück zu Ende geführt hatte, läfst sich nur vermuthen. Auch in der ursprünglichen Fassung ward offenbar die Bestattung des Aias untersagt.[81]) Nachdem Teukrus seine Bedrängnifs geschildert hatte, wird das Verbot der Atriden verkündet worden sein; da trat Athene dazwischen und löste durch ihr Machtgebot die drohende Verwicklung. Hier war Gelegenheit gegeben, dem tapfern Helden ein ehrendes Gedächtnifs zu widmen und zugleich die Göttin, welche den Todten gegen seine Feinde in Schutz nahm, in milderem Lichte zu zeigen.[82])

Der Fortsetzer, welcher dieses Motiv aufnimmt und in seiner Weise

79) In dem zweiten Theile von 1028—1420 finden sich nur fünf Anapästen und neun Auflösungen, während man im Prolog 1—133 einen Anapästen und neun Auflösungen zählt.

80) Auch in dem ersten Theile mag der Fortsetzer Einzelnes abgeändert oder gestrichen haben; z. B. 1022 ist eine fühlbare Lücke.

81) Dieser Ausgang wird im Monolog des Aias 827 ff. schicklich vorbereitet. Vgl. auch 688 ff.

82) Der θεὸς ἀπὸ μηχανῆς war hier an der Stelle. Athene, die im Prolog eine auffallende Härte und Grausamkeit gezeigt hatte, wird hier in versöhnlichem Sinne sich ausgesprochen haben: die Göttin, nicht Odysseus, der in dem älteren Drama nur ein προτατικὸν πρόσωπον war, bedurfte der Rechtfertigung von Seiten des Dichters. Indem Athene für die letzte Ehre des todten Helden eintrat, ward vielleicht nicht nur auf seinen Grabhügel im troischen Lande hingewiesen, sondern zugleich heroische Ehre in der Heimath in Aussicht gestellt.

ausführt, hatte die Verhandlungen in der Antigone vor Augen.[83]) Aber er benutzt nicht die Gelegenheit, jenes Verbot durch Berufung auf die Volkssitte zu rechtfertigen, welche eigenmächtigen Tod nicht ungeahndet liefs und dem Selbstmörder die letzte Ehre entzog oder doch verkürzte[84]), sondern die Atriden folgen nur dem Gefühl der Rache und des persönlichen Hasses; daher haben auch die Vertheidiger ihnen gegenüber leichtes Spiel.[85]) Die Lösung des Confliktes wird dem Odysseus übertragen. Die herben Schmähungen, welche im Verlaufe der Handlung auf diesen Heros, der als der Urheber des ganzen Unheils erscheint, gehäuft waren, legten diese Ehrenrettung nahe. Wenn schliefslich der Leichnam des Aias nicht verbrannt, sondern in der Erde beigesetzt wird, so mag dieser Zug dem ursprünglichen Entwurfe entlehnt sein.[86])

Wir sind wohl berechtigt, diese Fortsetzung dem Iophon, dem Sohne des Sophokles, zuzuweisen, dessen Hand man auch in der Ueberarbeitung der Antigone zu erkennen glaubt. Wenn die Alten die Poesie des Iophon als frostig, breit und langweilig charakterisiren, so trifft dies hier vollkommen zu.[87])

Wenn wir für das Verfehlte im zweiten Theile nicht Sophokles selbst verantwortlich machen dürfen, so erscheint andererseits auch die kunstreiche Anlage des ersten Theils keineswegs tadellos. Sophokles, ein vorzugsweise denkender Dichter, sucht überall in den Kern der Sage einzudringen, und wenn die Ueberlieferung ihm nicht recht genügt, Gehalt hineinzulegen. So gewinnt oft ein schein-

83) Vergl. Schol. 1131.

84) Aristot. Eth. Nic. V 15 p. 1138 A 6. Auf der Insel Kypern wurde dem Selbstmörder die Bestattung entzogen (Dio Chrysost. 64, 3 II 207 Di.), in Athen die Hand abgehauen und gesondert von dem Leichnam beigesetzt (Aeschines Ctes. 244). Der Fortsetzer ignorirt dies, wie auch Sophokles in der Antigone auf die bestehenden gesetzlichen Normen keine Rücksicht nimmt.

85) So beruft sich Odysseus 1343 einfach auf die *θεῶν νόμοι*, ohne der *νόμοι πόλεως*, die in diesem Falle eine Ausnahme vorschrieben, zu gedenken.

86) So Lesches, dem Sophokles sich angeschlossen haben wird. Dafs man in der Beerdigung hier eine Minderung der Heldenehre fand, zeigt Philostr. Heroic. 12, 3 II 188 K.

87) Schol. Aristoph. Frösche 78: *κωμῳδεῖται* (*ὁ Ἰοφῶν*) *ἐπὶ τῷ καὶ ψυχρὸς καὶ μακρὸς* (Var. *μαλακὸς* [so Dübner]) *εἶναι*. Damit stimmt das zusammenfassende Urtheil des Scholiasten über den zweiten Theil des Aias 1123: *μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δρᾶμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσεν τὸ τραγικὸν πάθος.*

bar geringfügiger Stoff sittliche Bedeutung, ein von den Früheren in hergebrachter Weise gezeichneter Charakter psychologische Tiefe und fest umschriebene Gestalt; aber nicht immer ist dem Tragiker dieser Versuch gelungen.

Wenn Aias bei nächtlicher Weile das Lager überfällt, so ist dies ein nicht mifszuverstehendes Zeichen des Wahnsinns, und wenn er statt der Atriden und des Odysseus die Herden mit den Hirten erwürgt, so giebt sich eben darin recht unzweideutig die Verwirrung des Geistes kund.[88]) Sophokles dagegen, indem er alles sorgfältig motivirt und den Untergang des Helden auf eigene Verschuldung zurückzuführen sucht, läfst den Aias jenen Angriff bei klarem Verstande und mit vollem Bewufstsein unternehmen[89]); erst Athene verwirrt, um die drohende Gefahr von dem Fürsten abzuwenden, seinen Geist, so dafs sich die Wuth an den Rindern und Schafen austobt. Der Entschlufs, an den Feinden blutige Rache zu nehmen, ist aus freier Ueberlegung hervorgegangen; Aias ist daher auch dafür verantwortlich und trägt die Folgen, obschon das Eingreifen einer höheren Macht das beabsichtigte Unheil abgewandt hatte. Diese künstliche Unterscheidung ist psychologisch nicht gerechtfertigt und drückt zugleich den Charakter des Helden herab. Die Ermordung der Herden, ein bedenklicher Vorwurf, den der dramatische Dichter entweder ganz übergehen wird oder nur kurz berühren durfte, da die Parodie des Heroenthums allzu nahe lag, wird bei Sophokles in den Vordergrund gerückt und gewinnt eine Bedeutung, welche dieser Vorfall ursprünglich gar nicht hatte. Denn die unheimliche Erinnerung an diese That bestimmt fortan die Entschlüsse des Aias und entscheidet über sein Schicksal. Als Aias zur Besinnung kommt und das Bild der grausen Verwüstung, die er angerichtet hat, überschaut, tritt der Gedanke an die unverdiente schwere Kränkung, welche ihm durch den richterlichen Spruch beim Waffenstreite widerfahren war, in den Hintergrund. Diese vom lebhaftesten Ehrgefühl beherrschte Seele wird nur von der Furcht gequält, sich vor Freund und Feind lächerlich gemacht zu haben. Dieses falsche Schamgefühl

88) So hatte offenbar auch Lesches den Vorgang dargestellt.

89) Dies wird gleich im Prolog 44 mit Nachdruck hervorgehoben. Aias selbst kommt wiederholt darauf zurück, indem er bedauert, dafs das Werk der Rache ihm nicht gelang, wie 373. 447, und auch der Fortsetzer benutzt dieses Motiv 1055f.

treibt den Aias in den Tod; so erfährt die hohe Heldengestalt eine empfindliche Einbufse.

Allerdings erscheint das Unglück des Aias nach Sophokles als ein selbst verschuldetes. Das stolze Selbstgefühl des Helden überschreitet alle Schranken des Mafses. Aias kennt weder den Menschen noch den höheren unsichtbaren Gewalten gegenüber Demuth; so ist er den Göttern verhafst und sein Verderben entschieden. Dieser Zug der Vermessenheit, der Götterverachtung ist dem Homerischen Aias fremd. Schon die jüngeren Epiker, welche überhaupt den Helden mit einer gewissen Ungunst behandeln, mochten seinen Stolz nach jener Richtung hin steigern. Sophokles verfolgt diese Spur weiter, um das Strafgericht, welches über Aias ergeht, als ein wohlverdientes darzustellen. Athene greift nicht blofs aus Fürsorge für die Achäer ein, sondern ist auch persönlich betheiligt. Aias hat durch seinen Uebermuth die Göttin aufs Tiefste verletzt. Athene spricht es nicht selbst aus; nur in dem herben Tone, in den höhnenden Worten verräth sich die Entfremdung. Wir erfahren die Vorgänge, durch welche Aias sich den Zorn der Göttin zuzog, erst später.[90]) Der Seher Kalchas, welcher dem Teukrus alles offenbart, leistet hier gute Dienste; absichtlich hat der Dichter dies aufgespart, um das tiefere Interesse für seinen Helden nicht gleich anfangs abzuschwächen.[91])

Sieht man von diesen Mifsgriffen ab, so wird man der kunstvollen Arbeit des reichbegabten Dichters die gebührende Anerkennung nicht versagen. Aias ist im grofsen Stil gehalten, sein Charakter mit wenigen, aber scharfen Linien umschrieben. Die gewaltige Kraft und das hohe Selbstvertrauen ist die Quelle der Ueberhebung, des Mangels an Demuth, der dem Helden verhängnifsvoll wird. Sein ungemessener Stolz empfindet jede Kränkung der Ehre auf das Tiefste, aber unter der schroffen Aufsenseite verbirgt sich ein warmes Herz und empfängliches Gemüth. Dafs Aias zarter Empfindungen fähig

90) Aias 762 ff. Vorbereitet ist dieser Charakterzug schon im Prolog 112 und 127 ff., doch ist hier Aias seiner Sinne nicht mächtig. Mit den Belegen der Götterverachtung, welche Kalchas anführt, vgl. die Bemerkung des Schol. 127. Das erste Beispiel erinnert an das übermüthige Wort des lokrischen Aias Hom. Odyss. IV 502, und diese Stelle hatte wohl Sophokles, oder wer sonst zuerst den Telamoniden darstellte, vor Augen.

91) Auch der Schol. 766 (vgl. zu 127) hat dies wohl beachtet; nur drückt er sich nicht eben geschickt aus.

ist, wenn er auch den Ausdruck zurückzudrängen sucht, zeigt sein Verhältnifs zur Gattin und zum Sohne, sowie die Pietät, mit welcher er an den greisen Eltern und der Heimath hängt. Sehr glücklich hat des Dichters Kunst das Rauhe und Harte durch diesen milden, versöhnlichen Ton ermäfsigt. Tekmessa, die mit aller Hingebung an Aias hängt, ist in dem düstern Lebensbilde ein wohlthuender Ruhepunkt und erinnert, obwohl mit jener Sparsamkeit, die der alten Kunst eigen ist, gezeichnet, an die Homerische Andromache. Auch Odysseus zeigt menschliches Mitgefühl mit dem schweren Unglücke des Gegners.[92]) Die brüderliche Liebe des Teukrus, wenn er auch zu spät kommt, um den Aias zu retten[93]), ist klar ausgesprochen; doch war Teukrus in dem ursprünglichen Entwurfe eine Nebenfigur, so dafs für eine genauere Charakteristik kein Raum war.

Im Prolog[94]) zeigt der Dichter nur einen Moment das grauenhafte Bild des Wahnsinnes, dem ein edler Held verfallen ist. Das Zwiegespräch zwischen dem Chore und Tekmessa giebt über die Vorgänge in der Nacht und den Zustand des Aias, der nach der That, als die Besinnung zurückkehrte, in dumpfes Brüten versunken war, den nöthigen Aufschlufs. Ein lauter Klageruf aus dem geschlossenen Zelte, indem Aias nach seinem Sohne Eurysakes und seinem Bruder Teukrus ungestüm verlangt, unterbricht diese Verhandlungen. Tekmessa öffnet das Zelt, und Aias mitten unter den blutigen Thieren, die er in seiner Raserei ermordet hat, wird sichtbar.[95]) Das Bewufstsein des tiefsten Elendes und unauslöschlicher Schmach erfüllt sein Gemüth. Er hat mit dem Leben abgeschlossen und spricht dies offen aus; vergeblich bemühen sich Tekmessa und der Chor ihn von diesen Todesgedanken abzubringen. Der rührende

92) Odysseus war in dem Sophokleischen Stücke nur ein *προτατικὸν πρόσωπον*. Bemerkenswerth ist der Zug der Zaghaftigkeit, den der Tragiker 74 ff. diesem Charakter leiht.

93) Eigenthümlich ist, dafs Sophokles vergessen hat, dieses Säumen, welches verhängnifsvoll ward, irgendwie zu motiviren.

94) Dafs Sophokles durch eine Göttin das Drama einleitet, rechtfertigt der Scholiast mit den Worten: *δαιμονίως δὲ εἰσφέρει προλογίζουσαν τὴν Ἀθηνᾶν, ἀπίθανον γὰρ τὸν Αἴαντα προϊόντα εἰπεῖν περὶ τῶν αὐτῷ πεπραγμένων· οὐδὲ μὴν ἕτερός τις ἠπίστατο τὰ τοιαῦτα κτλ.*

95) Hier kam das Ekkyklema in passendster Weise zur Anwendung.

Abschied des Aias von seinem Sohne ist nur geeignet[96]), diese Besorgnisse noch zu steigern, denen der Chor, nachdem das Zelt wieder geschlossen ist, in einem wehmüthigen Stasimon Ausdruck giebt. Jetzt tritt Aias, gefolgt von Tekmessa, aus dem Zelte heraus.[97]) Während seiner Rede verharrt die Frau in unterwürfigem Schweigen; dem Schauspieler fiel die Aufgabe zu, durch stumme Aktion die innere Empfindung auszudrücken.[98]) Die Ansprache des Aias, durchweg in dunklen, mehrdeutigen Worten gehalten, ist der letzte Abschied von den Seinen. Während der Vorsatz, seinem Leben ein Ende zu machen, unwandelbar feststeht, sucht er seine Umgebung zu beruhigen; alles ist auf Täuschung abgesehen.[99]) Wenn man meint, mit der Hoheit dieses Heldencharakters sei solche Verstellung nicht vereinbar, so vergifst man, dafs der Widerspruch das eigentliche Geheimnifs des Seelenlebens ist. Der Dichter verdient vielmehr alles Lob, dafs er seinen Charakter nicht abstrakt durchführt. Wer mit Todesgedanken umgeht, sucht den Entschlufs vor seiner Umgebung zu verbergen; selbst geradsinnige Naturen, denen sonst jede Verstellung fern liegt, zeigen in solchen Momenten eine überraschende Schlauheit. Psychologisch ist dieser Zug im Wesen des Aias vollkommen gerechtfertigt, und Sophokles bewährt aufs Neue seine Menschenkenntnifs, sein grofses Talent der Seelenmalerei.

Der Chor geht willfährig auf die Täuschung ein; er giebt sich freudigen Hoffnungen hin und stimmt, nachdem Aias abgetreten ist, ein bewegtes Tanzlied an, wie es Sophokles in ähnlichen Fällen auch sonst verwendet. Da erscheint ein Bote mit schlimmer Kunde und reifst, indem er die warnenden Worte des Kalchas berichtet, den Chor aus seiner Sicherheit heraus. Tekmessa und der Chor brechen ohne Zögern auf, um Aias aufzusuchen und wo möglich das Unheil abzuwenden. Das Abtreten des Chores war nothwendig, um den Selbstmord, der keine Zeugen duldete, auf der Bühne zu un-

96) Diese Scene ist anfangs lyrisch gehalten; dann folgen längere Reden abwechselnd mit dialogischen Partien.

97) Eurysakes, von dem Aias sich bereits verabschiedet hatte, bleibt dieser Scene fern.

98) Auch dies erinnert an die Weise des Aeschylus.

99) Es ist seltsam, wie manche neuere Ausleger die eigentliche Intention dieser Rede gänzlich mifsverstehen konnten. Auch würde ja Aias gerade dann, wenn er hier in seinen Vorsätzen sich schwankend zeigte, seiner angeborenen Natur untreu werden.

mittelbarer Anschauung zu bringen. Zugleich tritt ein Wechsel der scenischen Decoration ein[100]), während die Musik, die hier selbständig auftrat, in passender Weise die kurze Pause ausfüllte und die ergreifende Scene, welche nun folgt, vorbereitete. Aias tritt auf und stürzt sich, nachdem er den mit Recht als ein Meisterstück echter Poesie gepriesenen Monolog gesprochen hat[101]), todesmuthig in das Schwert, die verhängnifsvolle Gabe seines grofsen Gegners Hektor. Der Chor, der sich getheilt hatte, um Aias zu suchen, kehrt unverrichteter Sache zurück und tritt von verschiedenen Seiten her auf die Bühne. Auch Tekmessa erscheint wieder; sie erblickt zuerst die Leiche und breitet ein Gewand darüber aus, um den Anblick des traurigen Schauspiels zu verhüllen. Da tritt auch Teukrus nach langem Säumen auf und betheiligt sich an der Trauer um den todten Helden. Auf eine förmliche Todtenklage, wie sie in der älteren Tragödie herkömmlich war, verzichtet Sophokles. Er fühlte das Mifsliche, mit dem liederreichen Munde des alten Meisters sich in einen Wettstreit einzulassen; daher behilft er sich mit einer dramatisch bewegten und nicht unwirksamen Scene, welche die Stelle des Threnos vertritt.

Der Aias ist wohl unter den sieben Dramen des Sophokles eines der ältesten. Man empfängt den Eindruck, als müsse es jener zweiten Periode der Sophokleischen Kunstart angehören, wo das Herbe und Strenge vorwaltete. Die eisige Kälte, der schneidende Hohn der Athene im Prolog gleicht ganz dem grinsenden Lächeln, mit welchem die achaische bildende Kunst die Schlachtenjungfrau darzustellen pflegt. Ebenso erkennt man in der berechnenden Weise, mit wel-

100) Richtig bemerkt der Schol. 813: *μετακινεῖται ἡ σκηνή, τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος· ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος, ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν.* Die Dekoration der Bühne stellte eine einsame Waldgegend dar, Schol. 815: *μετάκειται ἡ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου*, vgl. auch die Rhetorik ad Herenn. I 18: *Aiax in silva, postquam rescivit, quae fecisset per insaniam, gladio incubuit*, und Quint. IV 2, 13 *in solitudine*, was freilich nicht auf das Sophokleische Drama oder eine römische Bearbeitung bezogen werden darf, sondern es geht dies auf eine Tragödie *Τεῦκρος* (Aristot. Rhet. II 23 p. 1398 A 4, III 15 p. 1416 B 1, aber schwerlich der *Τεῦκρος* des Ion), in welcher Odysseus und Teukrus sich gegenseitig die Ermordung des Aias schuld gaben, bis schliefslich offenbar ward, dafs der Held durch eigene Hand gefallen war.

101) Ob der Monolog in allen einzelnen Theilen unversehrt überliefert ist, steht nicht fest; schon alte Kritiker nahmen an 841 ff. Anstofs.

cher der Tragiker den Charakter und das Schicksal des Helden motivirt, jenes künstliche Wesen, welches sich mit dem Einfach-Natürlichen nicht genügen läfst. Manches erinnert noch an den Stil des Aeschylus, wie die Parodos, welche durch anapästische Verse eingeleitet wird, dann der scenische Apparat, welcher reicher ist als sonst bei Sophokles.

Dem Charakter der älteren Tragödie steht der Aias auch insofern nahe, als dieses Stück, soviel sich erkennen läfst, Glied eines zusammenhängenden Dramencyklus war. Der Waffenstreit würde schicklich die Tragödie eröffnet haben. So hätte der Dichter ein anschauliches Gemälde der herben Schicksalsverflechtung geboten, der Wahnsinn und Untergang des Helden erschiene dann natürlich motivirt; die früheren Vorgänge, unmittelbar vor unser Auge gerückt, würden eine ganz andere Wirkung üben als jetzt, wo sie der Tragiker als bekannt voraussetzt und nur kurz berührt. Aber ein Waffengericht hat Sophokles nicht geschrieben; wir müssen also den Aias als das erste Drama der Tetralogie betrachten. Daran schlofs sich passend Teukrus an, ein öfter genanntes Stück, in welchem der Bruder des Aias, weil er ohne diesen heimkehrt, von dem greisen Telamon verstofsen ward. Indem Teukrus sein herbes Schicksal mit Gleichmuth und Ergebung trug, bildete dieses Drama ein passendes Gegenstück zum Aias. Im Aias finden sich nicht mifszuverstehende Hinweisungen auf diese Tragödie.[102]) Welches Stück die dritte Stelle einnahm, läfst sich nicht mit Sicherheit ermitteln.[103])

Auch der Stil, der mehr als in allen anderen Dramen an Homer

102) So weist Aias 843 auf das Strafgericht über die heimkehrenden Achäer, den grofsen Sturm auf der See, hin, der im Teukrus geschildert war, 849 und 625 ff. auf die Trauer der greisen Eltern, 1008 auf Teukrus' bevorstehendes Schicksal.

103) Man ist geneigt, den *Εὐρυσάκης* heranzuziehen, so dafs der Tragiker in dieser Trilogie die Geschicke des Aias, seines Bruders und seines Sohnes zusammenfafste. Aber wir wissen über den Inhalt dieser Tragödie nichts Genaueres; auch ist uns von einem schweren Unglück, welches den Eurysakes traf, nichts bekannt. Wenn die Tragödie die zweite Verbannung des Teukrus aus Salamis schilderte, dann konnte sie eben wegen der allzu grofsen Aehnlichkeit des Inhalts nicht wohl unmittelbar auf dieses Drama folgen. Hat aber Attius in seinem Eurysakes die gleichnamige Tragödie des Sophokles vor Augen gehabt, dann ist der *Εὐρυσάκης* eher als eine zweite Bearbeitung des *Τεῦκρος* anzusehen.

und den Ton der epischen Poesie sich anlehnt, weist diese Arbeit einer verhältnifsmäfsig frühen Zeit zu.[104]) Wenn im Trimeter, der hier noch mit der Strenge der alten Technik behandelt wird, Auflösungen etwas zahlreicher vorkommen als in der Antigone und Elektra, wenn bereits einige Mal ein Vers unter zwei Personen vertheilt wird[105]), eine Freiheit, die der Antigone fremd ist, so sind dies keine untrüglichen Kennzeichen des Alters.[106])

Die Fortsetzung des Aias wird der letzten Periode des peloponnesischen Krieges angehören; denn diese Scenen sind wesentlich im Ton und Charakter der jüngeren Tragödie gehalten. Man erkennt hier bereits den Einflufs, den Euripides auf die jüngere Generation ausübte. Daher wird Menelaus mit sichtlicher Gehässigkeit als Vertreter des spartanischen Wesens geschildert; der Hohn über den Bogenschützen stimmt mit ähnlichen Ausfällen bei Euripides. Ueberhaupt mögen damals solche mit gegenseitigen Verunglimpfungen gewürzte leidenschaftliche Verhandlungen besonders beliebt gewesen sein. In dem Chorliede[107]) findet der Ueberdrufs an den fruchtlosen Mühen des Krieges einen zeitgemäfsen Ausdruck.

Die Trachinierinnen, an Umfang beschränkter als die übrigen Dramen des Sophokles[108]), rücken wie die Elektra und Antigone Die Trachinierinnen.

104) Aias ist jedenfalls älter als die Antigone (Ol. 84, 3).

105) Aias 591 und 981, an beiden Stellen viermal hinter einander. Auch in den Trachinierinnen, die der Zeit nach vielleicht dem Aias am nächsten stehen, finden sich *ἀντιλαβαί* 409. 418 und 876 (hier im Uebergange zur melischen Form).

106) Wenn in der Antigone Sophokles von den *ἀντιλαβαί* keinen Gebrauch macht, so folgt daraus noch nicht, dafs diese Tragödie unter den sieben Dramen das älteste ist. Ebenso wenig darf man darauf, dafs in der Antigone sich die meisten organischen Composita (aus zwei Begriffsworten gebildet) finden, ein entscheidendes Gewicht legen. Am nächsten der Antigone stehen in dieser Beziehung Elektra, Aias und Trachinierinnen, die jedoch schon erheblich weniger Beispiele bieten, unter sich aber vollkommen stimmen. Ebenso wenig gewährt das Verhältnifs der melischen Partien zu dem Dialoge (1—2½, wenn wir die letzte Partie ausscheiden) einen sicheren Anhalt zur Zeitbestimmung. Wenn Clemens Al. Str. VI 620 in einem Verse des Aias eine Nachahmung von Euripides' Medea (Ol. 87, 1) findet, so ist dies ganz grundlos. Nur so viel ist gewifs, dafs Sophokles diese Tragödie früher schrieb als den *Αἴας Λοκρός*; daher genügte auch die einfache Bezeichnung *Αἴας*.

107) Aias 1185—1222.

108) Die Zahl der Verse beträgt 1278.

einen Frauencharakter in den Vordergrund. Deianeira, von trüben Ahnungen und Sorgen um den abwesenden Gatten gequält, sendet ihren Sohn Hyllus aus, um den Vater aufzusuchen. Da langt die Kunde an, dafs Herakles nach glücklich beendetem Kampfe mit Eurytus alsbald heimkehren werde, und zugleich sendet der Sieger kriegsgefangene Frauen, unter ihnen Eurytus' Tochter Iole, welche durch den Reiz ihrer jugendlichen Schönheit den Herakles gefesselt und so unfreiwillig Anlafs zu der verderblichen Fehde gegeben hatte. Als Deianeira dieses Verhältnifs erfährt, welches der Bote vergebens zu verheimlichen gesucht hatte, erinnert sie sich ein Zaubermittel zu besitzen, ein Vermächtnifs des sterbenden Nessus, und rasch entschlossen übersendet sie dem Herakles das vergiftete Gewand in der Hoffnung, dadurch den entfremdeten Gatten von neuem an sich zu fesseln. Kaum ist der Bote fort, so belehrt zu spät eine Probe die Deianeira über die gefährliche Wirkung des Zaubers und erfüllt ihr Gemüth mit banger Furcht. Hyllus kehrt zurück und berichtet der trostlosen Mutter das Unheil, welches ihre Gabe über Herakles gebracht. Schweigend entzieht sich Deianeira den rauhen Vorwürfen des Sohnes. Eine Dienerin meldet den Selbstmord der Herrin, die Reue und den Schmerz des Sohnes, der erst jetzt erfährt, dafs die Unglückliche, ohne es zu wissen und zu wollen, das Verderben des Vaters verschuldete. Für den Schlufs der Tragödie hat der Dichter den Höhepunkt des Pathos aufgespart: Herakles, unrettbar dem Tode verfallen, von qualvollen Schmerzen gepeinigt, wird herbeigebracht und theilt dem Sohne seinen letzten Willen mit.

Die Erklärer sind uneins, ob sich der Tragiker den Untergang der Deianeira oder des Herakles eigentlich zum Vorwurf gewählt habe, ob der Heros oder seine unglückliche Gattin die Hauptfigur sei. Man begreift, wie solche Zweifel sich regen konnten; denn die Tragödie hat zwei Hauptpersonen; nur traten sie nicht neben, sondern nach einander auf. Im ersten Theile steht Deianeira im Vordergrunde. Herakles, das unglückliche Opfer der Eifersucht, tritt erst auf, nachdem jene, von Reue und Verzweiflung ergriffen, ihrem Leben ein Ende gemacht hat. Während die schwer gekränkte Frau unser volles Mitgefühl in Anspruch nimmt, vermag der Dichter nicht nachträglich uns ein gleiches Interesse für den Helden einzuflöfsen. Die Einheit der Handlung ist allerdings gewahrt; denn die verhängnifsvolle Gabe, durch welche Deianeira die Liebe des Gatten wiederzu-

gewinnen hofft, bringt dem Helden den Tod. Aber indem der Dichter den Verlauf der Begebenheiten gemäfs der Ueberlieferung wiedergiebt, übersah er, dafs das Drama nicht nur Einheit der Handlung, sondern auch des Schwerpunktes erheischt, um die rechte Wirkung zu erzielen. Im Epos, welches freie Bewegung liebt, verträgt sich auch die losere Verbindung der geschilderten Begebenheiten noch mit der Einheit. Das Drama verlangt Concentration; hier müssen alle Theile kunstvoll und harmonisch in einander gefügt sein, alles sich um einen Mittelpunkt bewegen.

Das Thema, welches die verderblichen Folgen der Eifersucht veranschaulicht, war wohl geeignet, einen Dichter zu dramatischer Bearbeitung aufzufordern. Aus Eifersucht tödtet Herakles den Kentauren Nessus, der sterbend der Deianeira arglistig räth, ihr Gewand mit seinem vergifteten Blute zu tränken, ein untrügliches Mittel, um die Liebe ihres Gatten an sich zu fesseln. Von Eifersucht bei dem Anblick der jugendlichen Iole ergriffen, wendet Deianeira arglos den unheimlichen Zauber an, überschickt dem Gatten das vergiftete Gewand und führt so, ohne es zu wollen, sein und ihr Verderben herbei. Allein so geeignet Deianeiras Charakter für die Tragödie war, desto gröfsere Schwierigkeiten bot Herakles dar. Die Tragödie, sowie sie ihren Höhepunkt erreicht hat, wählt ihre Helden vorzugsweise aus den Sagenkreisen des ritterlichen Zeitalters. Die Heroen der ältesten Zeit, welche vor den Anfängen höherer Cultur liegt, sagten wegen des Gewaltsamen, Rauhen und Uebernatürlichen, welches ihren Abenteuern und Schicksalen aufgeprägt war, einem geläuterten Geschmacke weniger zu. Daher haben die griechischen Tragiker die Heldengestalt des Herakles, die in Liedern und Sagen so viel gefeiert war, nur selten auf die Bühne zu bringen gewagt.[109]) Diese derbsinnliche Natur hat ihre eigentliche Stelle im Satyrspiele.[110])

Die ältere Tragödie beschränkt sich auf die Darstellung eines Hauptcharakters, indem sie darauf verzichtet, den Kampf der feindlichen Mächte unmittelbar zur Anschauung zu bringen. Nur durch Botenberichte und ähnliche Mittel wird die Einwirkung des Gegenspielers vergegenwärtigt. Gerade hier war diese Form durchaus an-

109) Als Nebenfigur war Herakles im befreiten Prometheus des Aeschylus ganz passend; nur Euripides hat einen rasenden Herakles gedichtet.

110) Daher auch Euripides in der Alkestis den Heros schicklich verwendet.

gemessen, und wenn Sophokles sich hätte entschliefsen können, den Vorwurf nach der Weise der archaischen Tragödie zu behandeln, so war es ein Leichtes, die Aufgabe vollkommen befriedigend zu lösen. Herakles mufste im Hintergrunde bleiben; die verhängnifsvollen Folgen von Deianeiras Unbesonnenheit, welche dem geliebten Manne unsägliche Schmerzen und frühen Tod bereitet, durften nur durch epische Schilderung dargestellt werden. Die Verzweiflung der Deianeira, als das Unheil, welches sie gestiftet, in seiner ganzen Schwere ihr klar wird, und der Entschlufs zu sterben, ebenso die Reue und der tiefe Schmerz des Sohnes, der erst, als es zu spät ist, den Zusammenhang erfährt und sich anklagt, die Mutter in den Tod getrieben zu haben, mufste ausführlich dramatisch dargestellt werden, während in dem vorliegenden Drama die gerade hier angewandte skizzenhafte Behandlung, zu der den Dichter der knappe Raum und die beabsichtigte Fortführung der Handlung nöthigte, nicht recht befriedigt.[111]) Aufserdem war dem Chore ein gröfserer Antheil einzuräumen, um durch den Schwung der Lyrik erhebend und zugleich versöhnend auf das Gemüth zu wirken. Im Aeschyleischen Stil ausgeführt, wäre der Tod der Deianeira eine vortreffliche Tragödie geworden.

Allein Sophokles, dem die dramatische Kunst vorzugsweise ihre höhere Ausbildung verdankt, mochte nicht zu der älteren Weise zurückkehren. Er fühlte jedoch sehr richtig, dafs es nicht möglich war, die schwergekränkte Gattin und den Urheber ihres Leides Aug' in Auge einander gegenüberzustellen.[112]) Dies hat nicht einmal Seneca gewagt, der doch in seiner derb realistischen Art von der Feinfühligkeit des griechischen Dichters weit entfernt war. Aber indem Sophokles das Nebeneinander mit dem Nacheinander vertauscht, geht die volle Wirkung des Gegensatzes verloren. Die Scene, wo

111) Jetzt ist alles in dem summarischen Berichte der Amme 896—946 zusammengefafst, wo insbesondere die Haltung des Hyllus gar nicht motivirt wird; denn die beiden Verse 934. 935 sind nur ein Nothbehelf.

112) Neuere haben gleichwohl diese Behandlung empfohlen. Andere meinen, Sophokles lasse die Deianeira vor Herakles' Erscheinen sterben, um den Protagonisten, der die Frauenrolle spielte, nachher als Herakles wieder auftreten zu lassen. So gering darf man von der Kunst des Sophokles nicht denken, der wohl in untergeordneten Punkten sich durch die Rücksicht auf die Rollenvertheilung leiten liefs, aber niemals das Wesentliche der poetischen Conception von so äufserlichen Dingen abhängig machte.

der gewaltige Heros, von unerträglichen Schmerzen gefoltert, in laute Wehklagen ausbricht, macht eher einen peinlichen als tragischen Eindruck. Und wenn er sich bezwingt, so bewirkt dies weniger die Erinnerung an sein thatenreiches Leben als das Gefühl der Beschämung, dafs eine Frau ihm dieses Leid zugefügt, sowie das heftige Verlangen nach Rache. Als Herakles erfährt, woher das Gift stammt, welches in seinen Adern tobt, erkennt er, dafs seine letzte Stunde gekommen ist, und verlangt von dem Sohne, ihn auf den Gipfel des Oeta zu bringen, um dort auf dem Scheiterhaufen zu sterben. Damit endet die Tragödie. Der Versuchung, den Feuertod und die Apotheose des Helden darzustellen, hat Sophokles nicht nachgegeben. So wirksam diese Scene auf dem Theater sein mufste, so erkannte doch der umsichtige Dichter, wie wenig jene Verklärung des Heros[113]) mit den Voraussetzungen seiner Tragödie harmonire. Aber indem das Stück unbefriedigend abschliefst, vermifst man auch die rechte läuternde und erhebende Wirkung.

Von den Neueren sind die Trachinierinnen meist nicht eben günstig, zuweilen geradezu ungerecht beurtheilt worden; aber auch die schwächlichen Versuche in apologetischer Richtung erweisen sich als unzulänglich. Indem man die Mängel der dramatischen Composition fühlte und auch im Einzelnen manches Befremdliche wahrnahm, glaubte man alles, was mit der Vorstellung von der hohen Vollendung der Sophokleischen Kunst nicht recht im Einklange schien, auf Rechnung einer Ueberarbeitung setzen zu müssen, die entweder der Dichter selbst oder eine fremde Hand vorgenommen habe. Ja, man hat sogar die Vermuthung hingeworfen, die ganze Tragödie sei nur irrthümlich unter Sophokles' Namen überliefert und eigentlich von seinem Sohne Iophon geschrieben. Allein das Stück zeigt im Ganzen und Grofsen durchaus den Charakter des Sophokleischen

113) Denn in diesem Sinne fafsten die Hellenen den Feuertod des Herakles auf, obwohl diese Sage eigentlich nur andeutet, dafs hier zum ersten Male auf hellenischem Boden die Leichenverbrennung in Anwendung kam. Aber allerdings spricht sich in dieser Sitte, deren Einführung das Aufkommen des ritterlichen Wesens bezeichnet, eine freiere Auffassung der irdischen Dinge aus. Das Verbrennen der Leiche auf dem Scheiterhaufen ist gleichsam ein den Göttern dargebrachtes Opfer; alles Irdische wird von der Flamme verzehrt, das Unvergängliche, von der sterblichen Hülle befreit, kehrt zu der Gemeinschaft mit den höheren Mächten zurück.

Stils. Das Ahnungsvolle, die Vorherbestimmung des Schicksals durch Sehersprüche, die überall mit Nachdruck betont wird, verwendet der Tragiker in gewohnter Weise. Nicht minder wirksamen Gebrauch machte Sophokles nach seiner Art von den kurzsichtigen Täuschungen, in denen die Handelnden fortwährend befangen sind. Deianeira glaubt, als die Kunde von der nahen Heimkehr des Gatten anlangt, von allen quälenden Sorgen und düstern Ahnungen befreit zu sein, und die Worte des Chores sind nur ein Widerhall der freudigen Stimmung, der sich die Herrin überläfst. Aber als Lichas die gefangene Iole überbringt und Deianeira die volle Wahrheit, welche der Herold ihr vorenthalten hatte, erfährt, sieht sie sich enttäuscht und in ihren heiligsten Gefühlen verletzt. Alle ihre Hoffnung setzt sie jetzt auf den Liebeszauber, der ihr das entfremdete Herz des Gemahls wiedergewinnen soll, und wiederum theilt der Chor diese trügerischen Erwartungen, während bereits die Herrin die verderbliche Wirkung ihrer Gabe erprobt hat und von banger Besorgnifs erfüllt ist. Bald wird die ganze Gröfse des Unheils, welches Deianeira angerichtet, offenbar. Herakles ist unrettbar dem Tode verfallen; seine Liebe hat sich in bittern Hafs verkehrt, und der grausam getäuschten Frau bleibt nichts übrig, als den Tod mit dem Gatten zu theilen. Aber auch die Mithandelnden, Lichas und Hyllus, sind in ähnliche Irrungen verstrickt. Die besten Absichten verkehren sich regelmäfsig in das Gegentheil.

Das Drama, welches neben einzelnen auffallenden Gebrechen hohe Schönheiten enthält, ist unzweifelhaft ein Werk von Sophokles' Hand. Wenn die Einführung des Herakles, nachdem Deianeiras Geschick entschieden ist, uns als störende Zugabe erscheint, so gehört doch auch dieser Ausgang der Handlung unzweifelhaft dem ursprünglichen Entwurfe an. Nur die Schlufsscene[114]) mufs man mit aller Entschiedenheit dem Dichter absprechen, nicht sowohl weil sie nach den vorangehenden leidenschaftlichen Auftritten matt erscheint, sondern weil sie das sittliche Gefühl empfindlich verletzt und den künstlerischen Forderungen nicht entspricht. Wenn Herakles den Hyllus, der sich weigert eigenhändig den Vater noch lebend auf den Scheiterhaufen zu legen und ebenso seinem natürlichen Gefühle folgend die Vermählung mit Iole zurückweist, beide

114) Trachin. 1216—1278.

Mal durch Androhen des väterlichen Fluches zum Schweigen bringt und sich Gehorsam erzwingt, so erscheint schon dieses Mittel, zumal in solcher Wiederholung, nicht recht statthaft.[115]) Man könnte geneigt sein, die ganze Partie, wo der Sterbende dem Sohne die letzten Aufträge giebt, dem Fortsetzer zuzuschreiben.[116]) Allein der Wunsch des Herakles, Hyllus möge ihn auf dem Oeta verbrennen, hängt mit dem Orakel, auf welches sich Herakles beruft[117]), genau zusammen, und gerade hier ist die Hand des Sophokles nicht zu verkennen; es entspricht dies durchaus dem Grundton dieser Dichtung. Auch würde ein Fortsetzer schwerlich auf eigene Gefahr jene Wiederholung des Vaterfluches ersonnen haben, während, wenn er im Original dieses Motiv vorfand, die Versuchung nahe lag, dasselbe von neuem zu benutzen. Denn dafs Herakles den Sohn nöthigt, die Iole zur Gattin zu nehmen, ist eben Zuthat des Fortsetzers. In der schlichten Erzählung des Epos würde man diesen unzarten Zug, der sich mit der Sitte der alten Zeit rechtfertigen liefs, leichter ertragen. Allein bei einem Dichter wie Sophokles, der mit feinem Sinne für das Schickliche und mit geläutertem sittlichem Gefühl das Unzarte der alten Sagen zu mildern pflegt, hat dies etwas höchst Befremdendes. Eine Abänderung war hier um so mehr geboten, da in der Sophokleischen Dichtung Hyllus mit inniger Liebe seiner Mutter zugethan ist und daher gegen Iole, welche er als die Ursache des ganzen Unheils ansah, eine natürliche Abneigung empfinden mufste, welche durch fremdes Machtgebot sich nicht besiegen läfst. Hätte Sophokles dies gedichtet, so wäre er den Spuren der Homerischen Kunst, die er sonst so glücklich zu finden weifs, hier nicht nachgegangen. Sophokles hatte keinen Grund, dieses Ehebündnifs zu erwähnen.[118]) Während er sonst am Schlufs der Tragödie sich

115) Man darf sich hier nicht auf die Vorliebe der griechischen Kunst für den Parallelismus berufen, um diese Fassung zu rechtfertigen.

116) Denn auch die Partie unmittelbar vor 1216 enthält manches Bedenkliche; so vermifst man die Motivirung des Feuertodes. Auch in der Sprache erscheint Einzelnes fremdartig.

117) Trachin. 1164 ff. 1178.

118) Nach der Ueberlieferung ward Iole die Gattin des Hyllus und Stammmutter der dorischen Herakliden. Allein der dramatische Dichter geht nicht darauf aus, alles, was ihm von seinen Helden bekannt ist, wie ein Logograph zu verzeichnen; und der Abschlufs des Dramas mit einer Ehestiftung ist wohl der Weise des Euripides, aber nicht des Sophokles gemäfs.

mit einer summarischen Darstellung abzufinden pflegt, hätte er ohne Noth die peinvolle Situation verlängert. Der Fortsetzer dagegen hielt es für angemessen, die Zuhörer über das künftige Schicksal der Iole aufzuklären.[119]) Er hat auch die Anapästen am Schlufs hinzugefügt, welche im grellsten Widerspruch mit den religiösen Anschauungen des Sophokles stehen.[120]) Die Thätigkeit dieses Diaskeuasten, mag nun Iophon oder ein anderer dieses Stück für eine neue Aufführung zurecht gemacht haben, beschränkte sich schwerlich auf die letzte Partie des Dramas. Auch an anderen Stellen, welche Bedenken erregen, wird er Einzelnes abgeändert, hinzugefügt oder gestrichen haben.

Die Aufgabe, welche sich Sophokles hier gestellt hat, ist echt dramatisch. Der Dichter schildert die verderbliche Macht der Eifersucht, welche des Hauses Glück zerstört und beiden Gatten den Untergang bereitet. Es ist dies nicht jene dämonische Gewalt der Leidenschaft, welche Medea zu unnatürlichem Frevel treibt, sondern Deianeira, obwohl sie die Kränkung tief empfindet, hegt doch in ihrem milden Gemüth keinen Groll, weder gegen die Nebenbuhlerin, deren Geschick sie warmes Mitgefühl widmet, noch gegen Herakles. Sie ist allein darauf bedacht, die Neigung des schuldigen, aber noch immer geliebten Gatten wiederzugewinnen. So sendet sie das verhängnifsvolle Gewand dem Gemahl, und als sie aus des

119) Es ist nicht die Art des Sophokles, den Forderungen blofser Neugier entgegenzukommen. Auch war Iole, die sich mit der wenig dankbaren Rolle der stummen Person begnügen mufste, nicht eben geeignet, tiefere Theilnahme zu erwecken.

120) Mit der Athetese einzelner Verse (dieses beliebte Mittel hat man auch hier angewandt) kommt man nicht aus. Wie Sophokles selbst das Drama zum Abschlufs gebracht hatte, läfst sich nicht errathen: die Anwendung des ϑεὸς ἀπὸ μηχανῆς lag nahe, aber entspricht nicht der sonstigen Gewohnheit des Dichters. Als Sophokles die Trachinierinnen schrieb, war ihm das Werk des Pherekydes wohl nicht unbekannt. Dieser Logograph erzählte, dafs Herakles vom Eurytus die Iole als Gattin für seinen Sohn begehrt habe und, als Eurytus dies abschlug, der Kampf entbrannte (Schol. Trach. 354). Dieses Motiv hätte der Tragiker benutzen können. Wenn Iole als unschuldige Ursache der traurigen Katastrophe, Deianeiras Verdacht als unbegründet erschien, so ward Herakles Opfer eines falschen Verdachtes; aber durch den Hinweis auf frühere Verletzung der ehelichen Treue liefs sich der Untergang des Helden genügend rechtfertigen. Ein solcher Ausgang des Dramas hätte ebenso sehr das sittliche Gefühl befriedigt, wie er durch psychologische Wahrheit wirksam sein konnte.

eigenen Sohnes Munde die verderbliche Wirkung des Giftes erfährt und sie, obwohl unschuldig, sich als Urheberin ansehen mufs, giebt sie mit eigener Hand sich den Tod.

Dieser erste Theil des Dramas bis zum Tode der Deianeira bekundet durchaus die Eigenthümlichkeit der Sophokleischen Kunst. Der Adel einer milden, echt weiblichen Natur ist mit Zartheit und vollem Verständnifs geschildert. Allein der zweite Theil thut dieser glücklichen Wirkung entschieden Abbruch. Herakles, dessen Tod den Ausgang der Tragödie bildet, den der Dichter durchaus nicht als blofse Nebenfigur behandelt hat, vermag uns keinen rechten Antheil einzuflöfsen, sondern stöfst uns eher zurück. Nur allzu treu hält sich Sophokles an die Ueberlieferung. Herakles erscheint hier in der grotesken Weise der volksmäfsigen Sage, wenn er in dem ersten Ausbruche des Zornes den unglücklichen Lichas, der ihm das vergiftete Gewand überbracht hatte, mit gewaltiger Hand erfafst und an einer Klippe zerschmettert. Der harte, felsenfeste Sinn des Herakles kennt kein mildes Gefühl; für die unglückliche Gattin hat er nicht das geringste Wort der Theilnahme, auch nachdem er von ihrer Unschuld unterrichtet ist; für ihn ist es die tiefste Kränkung, dafs er durch Weibeshand fallen mufs. Ausbrüche der Wuth und Rache wechseln mit lauten Klagen und Schmerzensrufen ab, bis er in dem letzten Momente gefafsteren Sinnes dem Sohne seine Aufträge ertheilt. Man mag den Heroismus und die Seelenstärke des Herakles bewundern, der allmählich über die Schwäche seiner Natur Herr wird, man mag zugeben, dafs hellenische Männer die letzten Schicksale des Helden, der mehr als ein gewöhnlicher Heros war, dem das Volk seit Alters göttliche Verehrung zu widmen gewohnt war, mit ganz besonderer Theilnahme anschauen mufsten, dafs ein jeder sich in Gedanken die Erhebung des Herakles in den Kreis der Olympier, das leuchtende Endziel eines mühevollen Erdenlebens, vergegenwärtigte und so auch in der Verworrenheit menschlicher Schicksale eine höhere Führung erkannte; allein in der Kunst kommt es nicht so sehr auf das Was, sondern auf das Wie an. Ob der Dichter wohl daran that, den Herakles selbst einzuführen, ist problematisch. Wenn man behauptet, es sei dies geboten gewesen, um die erschütterten Gemüther in eine sanftere Stimmung zu versetzen, so ist von dieser Wirkung in dem Schlusse der Sophokleischen Tragödie nichts zu spüren. Es ist eine mifsliche Sache, wenn

man das, worauf der Dichter mit keinem Worte hindeutet, von aufsen hineinträgt, und hier streitet das Stück, wenigstens wie es uns vorliegt, ganz entschieden mit jenem versöhnenden Gedanken, welchen man der Dichtung unterlegt.

Da die Zeit der Abfassung der Tragödie nicht überliefert ist, ergehen sich die Neueren in den verschiedensten Vermuthungen. Indem man hier die vollendete Kunst des Sophokles vermifst, hat man das Stück entweder für eine Jugendarbeit erklärt, wenigstens als das älteste unter den noch vorhandenen Dramen bezeichnet, oder den letzten Lebensjahren zugewiesen, indem man die Mängel damit entschuldigt, dafs es dem Tragiker nicht vergönnt war, die letzte Hand an sein Werk zu legen. Andere haben wieder politische Beziehungen zu finden geglaubt und daher die Trachinierinnen in die erste Zeit des grofsen Krieges versetzt[121]), eine Vermuthung, für welche das Drama nicht den mindesten Anhalt bietet.[122]) Wenn man dem Eindrucke vertrauen darf, welchen das Werk bei unbefangener Prüfung macht, wird man dasselbe den älteren Arbeiten des Sophokles zutheilen. Der Prolog, der passend mit dem alten Spruche eröffnet wird, dafs man über eines Menschen Schicksal nicht vor seinem Ende urtheilen dürfe, erinnert nicht sowohl an Euripides, wie manche behauptet haben, sondern eher an die einfache Weise der älteren Kunst. Dafs Iole der Deianeira gegenüber in stummem Schweigen verharrt, ist ganz der Art des Aeschylus gemäfs. Dieses Mittel, von welchem der Gesetzgeber der Tragödie wiederholt den wirksamsten Gebrauch gemacht hat, erschien den Späteren allzu einfach und altväterisch. Auch die Schlichtheit der Composition spricht für jene Voraussetzung, ebenso die Freiheit, mit welcher die Zeit der dramatischen Handlung bemessen wird. Zwar ist das herkömmliche Mafs eines Tages festgehalten, aber mit wunderbarer Schnelligkeit wird der Weg von Trachis nach dem nordwestlichen Vorgebirge der Insel Euböa und von dort nach dem Schauplatze der Handlung wiederholt zurückgelegt.[123]) Dies erin-

121) Um Ol. 88, 3 mit Hinweisung auf Thukyd. III 92.

122) Andere rücken wieder die Trachinierinnen ganz nahe an den Philoktet heran, indem sie voraussetzen, die sieben Tragödien des Dichters wären in den Handschriften in chronologischer Folge überliefert, eine völlig grundlose Voraussetzung.

123) Nicht nur von Hyllus und dem Boten, sondern auch von dem todt-

nert an den Agamemnon des Aeschylus, wo der Sieger alsbald in seiner Heimath erscheint, nachdem eben erst die Eroberung Troias durch Feuerzeichen gemeldet war. Man erkennt hier eine Nachwirkung des alterthümlichen Stiles, der diese Verhältnisse mit läfslicher Freiheit zu behandeln liebte. Wenn Einzelnes nicht genügend motivirt oder nur kurz angedeutet wird, so dafs die Klarheit der Darstellung darunter leidet, wie die leidenschaftliche Neigung des Herakles zur Iole, dann die Abenteuer in Lydien bei der Omphale, so ist wohl auch darin der archaische Charakter der Dichtung erkennbar.

Die Strenge, mit welcher in den Versen des Dialoges Auflösungen vermieden werden (die Trachinierinnen stehen hierin auf gleicher Stufe mit dem Aias und der Elektra) spricht gleichfalls entschieden gegen die Ansicht, als ob die Tragödie der letzten Periode angehöre. Die stilistische Kunst, die sonst die Arbeiten des Sophokles auszeichnet, hat man vermifst, und in der That stöfst man öfter auf gewisse Härten, auf eine künstliche Ausdrucksweise, welche weder der Klarheit noch der Energie der Rede förderlich ist.[124]) Wenn im ersten Theile ein gedämpfter Ton vorwaltet, so hat der Dichter offenbar mit Absicht und durchaus passend denselben gewählt. Eine entschieden alterthümliche Färbung zeigt jedoch die Sprache nicht, wenn auch wie überall einzelne ungewöhnliche und seltene Worte oder Wortformen vorkommen. Die Chorlieder, weder an Umfang bedeutend, noch durch hohe Gedanken ausgezeichnet, verbinden mit der mustergültigen Form zugleich für einen Mädchenchor ungewöhnliche Kraft und Energie.[125])

Die Antigone des Sophokles ward bereits im Alterthume, welches noch den gesammten Nachlafs des Dichters besafs, hochge- Antigone.

kranken Herakles, den seine Begleiter vorsichtig tragen, um die Schmerzen nicht zu steigern.

124) Vielleicht hat ab und zu die Ueberarbeitung ungünstig eingewirkt.

125) Das Verhältnifs der melischen Partien zum Dialoge ist wie 1 : 3. Das Stück ist, wie es die ältere Tragödie liebt, nach dem Chore benannt; doch mag der Dichter diese Bezeichnung vorgezogen haben, weil er weder den Namen des Herakles noch der Deianeira füglich voranstellen konnte. Der Umfang der Chorlieder ist vielleicht bei der Umarbeitung hier und da verkürzt worden; noch erkennt man in dem Schlusse des Liedes 497 ff. Spuren einer Diaskeuase. In der zweiten Hälfte tritt eine Art Nebenchor, die Begleiter des Herakles, auf, wie überhaupt in diesem Theile nur das männliche Element vertreten ist, während im ersten Theile das weibliche entschieden bevorzugt wird.

schätzt[126]); bei den Neueren, denen nur eine mäfsige Auswahl aus jenem reichen Schatze vorliegt, ist die Bewunderung ungetheilt. Schon der Kampf entgegengesetzter Principien, der in dieser Tragödie ganz unverhüllt durchgeführt wird, hat für das moderne Bewufstsein besonderes Interesse. Liegt auch der Fall, um den es sich hier handelt, unserer Gefühlsweise fern, so ist doch der Zwiespalt zwischen den Ordnungen des Staates und der individuellen Ueberzeugung, die sich mit den sittlichen Mächten im Einklange fühlt und ein höheres Recht für sich in Anspruch nimmt, immer neu. Dann ist die Liebe des Hämon zur Antigone ein dem modernen Drama vorzugsweise zusagendes Motiv, obwohl der Dichter dieses Verhältnifs mit jener keuschen Strenge behandelt, die er von seinem Meister gelernt hatte, so dafs die Innerlichkeit und Tiefe der Empfindung mehr angedeutet als ausgesprochen wird. Nicht minder hat die bewufste Kunst der Charakterzeichnung, welche der Tragiker auch in diesem Drama bewährt, allgemeine Anerkennung gefunden, und doch wird gerade hier eine unbefangene Betrachtung diesem Urtheile nicht durchweg beipflichten.

Die Antigone des Sophokles enthält das ergreifende Nachspiel des unseligen Bruderzwistes, der die Söhne des Oedipus zu blutigem Kampfe und Wechselmord hintrieb. Antigone bestattet im Widerspruche mit Kreons Verbot den Bruder, welcher frevelhaft die Waffen gegen das eigene Vaterland ergriffen hatte, dem daher das Gesetz die letzte Ehre versagte. Antigone, die nur die Pflicht der schwesterlichen Pietät als Richtschnur ihres Handelns anerkennt und trotzig sich gegen die staatliche Ordnung auflehnt, wird auf der That ergriffen und zum Tode verurtheilt. Die Jungfrau kommt der Schmach zuvor, indem sie selbst ihrem Leben ein Ende macht. Hämon, ihr Verlobter, stürzt sich ins Schwert; die Verzweiflung treibt seine Mutter in den Tod. Nur Kreon bleibt am Leben, um Zeuge des Unheils zu sein, welches sein Verbot veranlafst hatte.

Antigone steht im Vordergrunde. Sie übertrifft an Adel der Gesinnung, Seelengröfse und Macht des Pathos alle anderen; auf sie hat Sophokles allen Glanz seiner Poesie übertragen. Aber obwohl

126) Der Grammatiker Sallustius bemerkt in der Einleitung zu dieser Tragödie: *τὸ μὲν δρᾶμα τῶν καλλίστων Σοφοκλέους.* Dioskorides Anth. VII 37 ep. 28 I 252 Iac.: *Εἴτε σοι Ἀντιγόνην εἰπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἁμάρτοις, εἴτε καὶ Ἠλέκτραν, ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον.*

die Gestalt der heroischen Jungfrau über das gewöhnliche Mafs hinausragt, ist sie doch natürlich-wahr geschildert und daher unserer Empfindung nahe gerückt. Der auf den engen Kreis des Hauses beschränkten Frau liegt es ob, den religiös-sittlichen Geist zu wahren und zu pflegen. In dem weiblichen Herzen ist das Gefühl der Zusammengehörigkeit und unzertrennlichen Gemeinschaft aller Glieder der Familie vorzugsweise lebendig; selbst der Tod löst diese geheiligten Bande nicht auf. Indem die Hinterbliebenen die letzte Ruhestätte dem Abgeschiedenen bereiten, an seinem Grabe das Todtenopfer darbringen, wird die Verbindung des Diesseits mit der dunklen, geheimnifsvollen Welt des Jenseits erhalten. Wo es gilt, diese Satzungen der Urzeit zu vertheidigen, da tritt eben vor allem die Frau ein. Dieser ideale Zug, die selbstvergessende, aufopfernde Liebe offenbart sich überall in der Heldin der Tragödie. Aber nur ein fester, entschiedener Wille war fähig, den Kampf mit der rauhen Wirklichkeit aufzunehmen. Antigone erscheint daher als ein schroffer, unbeugsamer Charakter; ihr Heroismus steigert sich bis zum äufsersten Trotz und zur äufsersten Härte. Von der Unverletzlichkeit der religiösen Pflicht, von der Reinheit ihrer Absichten ist Antigone überzeugt. Sie weifs recht wohl, dafs sie gegen die Ordnung des Staates, deren Verteter Kreon ist, verstöfst. Aber das göttliche Gesetz steht ihr höher, und willig giebt sie ihr Leben hin.

Einen Charakter ohne Tadel konnte der Dichter, der einen tragischen Conflikt darstellen wollte, nicht brauchen; so ist auch Antigone nicht frei von Schuld. Obwohl Sophokles diesen Charakter mit sichtlicher Vorliebe behandelt, hat er doch das Einseitige und Widerspruchsvolle in deutlichen Zügen geschildert. Das Leidenschaftliche und Rasche des Handelns, welches Antigone von ihren Eltern ererbt, giebt sich gleich anfangs kund; daher macht sie nicht einmal den Versuch, den Kreon von seinem Entschlusse abzubringen, sondern vollbringt sofort die entscheidende That und tritt dem Fürsten mit äufserster Schroffheit gegenüber, welche eine friedliche Lösung des Zwiespaltes unmöglich machte. Antigone ist von inniger Liebe zu ihrem Bruder erfüllt; aber damit contrastirt entschieden die rauhe, lieblose Art, wie sie der Schwester begegnet. Hämon war nach des Vaters Willen der Antigone verlobt; aber in dem Herzen der Jungfrau, die ganz von dem einen Gefühle beherrscht wird, ist für zarte Regungen kein Raum. Nur einmal bricht der Ton inniger Theil-

nahme für Hämon durch.[127]) Der Dichter hat richtig erkannt, dafs mit der Hoheit dieses Frauencharakters Erwiderung leidenschaftlicher Neigung unvereinbar war, und überträgt daher dieses Gefühl auf Hämon. Wenn Antigone, nachdem ihr Schicksal entschieden ist, nicht ohne schmerzliche Wehmuth zurückblickt und ihr trauriges Loos beklagt, so liegt darin kein Widerspruch. Antigone bereut nicht etwa ihre That, sondern nach der Aufregung des Kampfes gewinnt momentan eine ruhigere Betrachtung Raum; aber indem sie dann selbst dem Todesurtheile zuvorkommt, bleibt sie ihrer leidenschaftlichen Art treu.

Wohl kein griechischer Dichter hat so, wie der Verfasser der Ilias, verstanden, unser Interesse gleichmäfsig für beide Parteien in Anspruch zu nehmen. Für den Epiker ist es allerdings leichter als für den dramatischen Dichter, diese Aufgabe zu lösen. Allein Sophokles bewährt hier gar zu wenig die Homerische Kunst. Der Antigone steht Kreon gegenüber, der ein vollkommen berechtigtes Princip, das Recht und Interesse des Staates, vertritt. Es ist gewifs ein tragisches Geschick, wenn ein Fürst, der in schwerer Zeit die Herrschaft übernommen hat, gleich das erste Mal, wo er seine fürstliche Gewalt in Anwendung zu bringen berufen ist, mit den eigenen Verwandten in unlösbaren Zwiespalt geräth. Aber der Dichter darf keinen Tyrannen schildern, der im Gefühl der eben erst erlangten Herrschaft hart und willkürlich verfährt, sondern einen Fürsten, der, seines schwierigen Berufes sich wohlbewufst und von den besten Absichten geleitet, die Pflichten seines Amtes gewissenhaft übt, auch wenn er genöthigt ist gegen einen Verwandten die volle Strenge des Gesetzes in Anwendung zu bringen. Die Rücksicht auf die Familie kann für den, der das allgemeine Wohl im Auge haben soll, erst in zweiter Linie stehen. Wenn er in seinen Mitteln fehlgreift, wenn er durch eigenes Verschulden und den Zwang der Verhältnisse sich immer tiefer verstrickt und endlich untergeht, so kann ein solcher Charakter auch im Falle seine Gröfse bewahren, und unser Mitgefühl wird ihn begleiten.

Der Kreon des Sophokles vermag uns keine rechte Theilnahme einzuflöfsen. Der Tragiker that recht, wenn er der schroffen Frauennatur einen Mann von eben so hartem, einseitigem Charakter gegenüberstellte. Gar mancher Zug des Bildes ist treffend; die Pflicht

127) Antigone 572; denn Antigone, nicht Ismene, spricht diese Worte.

gegen den Staat geht dem Kreon des Sophokles über alles, Anarchie erscheint ihm als das schlimmste der Uebel. Das Volk ist selbst da, wo der Fürst irrt, seinen Anordnungen Gehorsam schuldig. Nachgiebigkeit ist in Kreons Augen unwürdige Schwäche. Der Widerstand, auf den er von allen Seiten stöfst, verhärtet seinen Sinn und reifst ihn immer weiter fort. Auch dafs dem Kreon Ruhe und Selbstbeherrschung abgeht, dafs der Dichter das leidenschaftliche, jähzornige, argwöhnische Wesen mehr und mehr steigert, verdient keinen Tadel. Aber die Ueberzeugung von der Rechtmäfsigkeit seines Wollens und Handelns mufste unerschütterlich feststehen; dieses Bewufstsein mufste den Grundzug seines Wesens bilden. Nur so war er seiner Gegnerin ebenbürtig, die ganz von dem Glauben an ihr Recht erfüllt ist. Kreon bezeichnet zwar wiederholt das Vergehen des Polyneikes als Landesverrath[128]), aber er beruft sich nirgends auf die Satzungen des Landrechtes, die er zu vollziehen verpflichtet war[129]), sondern stellt sein Verbot als einen Akt seiner Herrschergewalt dar. Dadurch geräth Kreon in eine schiefe Stellung; er sinkt immer mehr zu der Rolle des gewöhnlichen Tyrannen herab. Dem Kreon des Sophokles fehlt die rechte Gröfse, der Adel der Gesinnung, und wenn ihm allmählich alles mifsglückt, ein Schlag nach dem anderen ihn trifft, so erscheint er immer kleiner, immer schwächlicher. Die Warnungen des Sehers, die er anfangs mit entschiedenem Mifstrauen anhört, machen zuletzt einen tiefen Eindruck, den der Chor benutzt, indem er in den König dringt, die Antigone freizulassen und den Leichnam des Polyneikes zu bestatten. Kreon willigt in alles ein. Aber die Motivirung dieser Wandlung, welche in Kreon vorgeht, ist unzulänglich; und doch kann der plötzliche, aber verspätete Entschlufs das Unheil nicht mehr abwenden. Wenn Kreon schon hier seiner Sinne kaum mächtig ist[130]), so erscheint er, nachdem die Katastrophe eingetreten ist, völlig gebrochen und haltlos. Seine Reue verräth ebenso wie die Umkehr den äufsersten Grad der Schwäche.

Der Eindruck des Schroffen und Herben, den die Hauptcha-

128) Antig. 199 ff. 285 ff. 516 ff.

129) Natürlich beziehen sich Antigone und die anderen, welche dem König entgegentreten, ebenso wenig auf die bestehende Rechtsordnung, sondern greifen nur des Kreons Verbot an.

130) Die Worte 1108. 1109, welche hart an die Weise der Komödie streifen, bekunden deutlich diesen Gemüthszustand.

raktere machen, wird durch die Nebenfiguren ermäfsigt. So steht der Antigone ihre Schwester Ismene, eine milde, echt weibliche Natur, dem Kreon sein Sohn Hämon zur Seite, ein offener, edler Charakter, der nur durch des Vaters Zorn und bittere Reden zu leidenschaftlichen Aeufserungen fortgerissen wird. Aber dafs später Hämon neben der Leiche der Antigone das Schwert gegen den Vater zückt und, als dieser ausweicht, sich selbst durchbohrt, erschien schon dem Aristoteles als ein bedenkliches Wagnifs[131]), zu welchem der tragische Dichter nicht ohne dringenden Grund sich entschliefsen darf. Die dienenden Personen werden mit richtigem Takte behandelt; indem ihre Gesinnung und Redeweise an die Sphäre des gewöhnlichen Lebens erinnert, sondert sie sich bestimmt von den heroischen Charakteren ab. So hat namentlich die Figur des Wächters individuelles Leben und ist nicht ohne einen gewissen volksmäfsigen Humor gezeichnet.

Ist auch die Entscheidung wesentlich in die handelnden Personen verlegt, die für das, was sie thun, verantwortlich sind, ihre Zukunft in sich selbst tragen[132]), so spielt doch auch die Vorstellung einer düsteren, im Hintergrunde drohenden Macht mit herein; besonders bei der Heldin des Dramas wird die unheilvolle Wirkung des Fluches, der sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, wiederholt hervorgehoben. Dies ist nicht etwa eine unbewufste Reminiscenz an seinen grofsen Vorgänger, sondern Sophokles war nicht gesonnen, diese Vorstellung, welche poetisch so wirksam ist, aufzugeben.

Der Chor besteht aus Greisen, die gewissermafsen des Königs Rath bilden[133]), aber von Kreon berufen werden, nicht um die Angelegenheit zu berathen, sondern nur, um ihnen nachträglich das Verbot mitzutheilen, welches des Königs Herolde bereits dem Volke zur Nachahmung verkündet haben. Der Chor verharrt in der untergeordneten Stellung, die ihm Sophokles anwies, aber erfüllt vollkommen die ihm belassene Aufgabe. Jedes Lied ist für die Stelle, wo es steht, durchaus passend, schliefst sich eng an die vorhergehende

131) Aristoteles Poet. c. 14 p. 1454 A 1. Den doppelsinnigen Ausdruck *αὑτῷ χολωθείς* 1235 hat Sophokles wohl absichtlich gewählt.

132) Vom Kreon sagt der Chor 1259 f.: *οὐκ ἀλλοτρίαν ἄτην, ἀλλ᾽ αὐτὸς ἁμαρτών*, aber auch von der Antigone 875: *σὲ δ᾽ αὐτόγνωτος ὤλεσ᾽ ὀργά*, obwohl vorher auch der andere Gesichtspunkt berücksichtigt wird 856: *πατρῷον δ᾽ ἐκτίνεις τιν᾽ ἆθλον.*

133) Antigone 160.

Handlung an oder deutet auf das Folgende hin. Die Gesänge nehmen nicht nur einen ziemlichen Raum ein, sondern sind auch, wie überall bei Sophokles, durch Anmuth und Eleganz der rhythmischen Bildungen ausgezeichnet und verbinden Mannigfaltigkeit mit reichem Gehalt. Während die Parodos Dankbarkeit gegen die Götter wegen der Errettung der Stadt aus grofser Gefahr und die Freude über den unverhofften Sieg ausspricht, ergeht sich das erste Stasimon, welches an den Bericht des Wächters sich anschliesst, in Betrachtungen über den erfinderischen Menschengeist, die, obwohl sich im Allgemeinen haltend, doch nicht ohne Beziehung auf die dramatische Handlung sind. Das zweite Stasimon gehört unbestritten zu den vorzüglichsten melischen Dichtungen des Sophokles. Angesichts des der Antigone drohenden Todes gedenkt der Chor des unheilvollen Geschickes, welches das Geschlecht der Labdakiden heimsucht, und warnt vor Verblendung, die den Menschen ins Verderben stürzt, indem er in seiner Bethörung das Schlimme statt des Rechten erwählt. Auch hier macht der Tragiker von der Amphibolie schicklichen Gebrauch. Diese Gedanken sind zunächst durch das Schicksal der Antigone hervorgerufen, aber ihre Bedeutung reicht weiter; die Warnung gilt vor allem dem Kreon. Nach dem Streite zwischen Kreon und Hämon, der sich von dem Vater lossagt, schildert der Chor die Allgewalt der Liebe, welche selbst den Gerechten mit fortreifst. Der Umfang dieses Stasimons ist mäfsig, da gleich darauf das Klagelied der Antigone folgt, welches der Chor mit kurzen Strophen unterbricht. Als Antigone abgeführt wird, singt der Chor das vierte Stasimon; aber da er nicht wagt seine Empfindungen offen auszusprechen, führt er nur eine Reihe Bilder aus vergangener Zeit vor. Die Schicksale der Helden und Heldenfrauen, die der Chor schildert, enthalten stets eine mehr oder minder deutliche Beziehung auf die Gegenwart. Als Kreon sich endlich nachgiebig zeigt, stimmt der Chor, sich der Hoffnung hingebend, noch lasse sich alles zum Guten wenden, einen schwungvollen Hymnus auf Dionysus an, den er bittet seiner geliebten Stadt hülfreich beizustehen. Dieser freudig erregte Gesang bildet zu der traurigen Katastrophe, die unmittelbar nachher eintritt, den schroffsten Gegensatz. In der Schlufsscene fällt dem Chore das Amt zu, die Ausbrüche trostloser Verzweiflung des Kreon zu begleiten.[134])

134) Während Kreon sein Unglück in dochmischen Versen beklagt, bedient sich der Chor des iambischen Trimeters.

Die Ausführung im letzten Theile, wo alles auf die Entscheidung hindrängt, hat etwas Skizzenhaftes. Die Sinnesänderung, welche sich bei Kreon vollzieht, ist nicht genügend vorbereitet. Hat auch der Dichter die Eurydike nicht blofs eingeführt, um die Trauerbotschaft von dem Tode der Antigone und des Hämon anzubringen, sondern um alles Unheil auf dem Haupte des Kreon zu häufen und den tragischen Eindruck zu steigern, so wird doch dies nicht erreicht; denn die Frau und Mutter, welche sich stillschweigend während des Berichtes entfernt, um sich selbst den Tod zu geben und dem Gatten zu fluchen, vermag uns kein rechtes Interesse abzugewinnen.[135]) Die Verzweiflung Kreons, dem nicht einmal die Erlösung durch den Tod beschieden ist, wird mit fliegender Hast geschildert, und wir sind dem Dichter dankbar, dafs er den Anblick dieser Jammergestalt uns so bald als möglich entzieht.[136])

Das Drama mag rasch entworfen und eben so rasch und in einem Zuge niedergeschrieben sein. Daher die Frische und Lebendigkeit der Darstellung; andererseits mag jene Eile den Mängeln, die in der Durchführung der Idee hervortreten, zur Entschuldigung dienen. Auffallend ist, dafs, während nach der Schilderung des Dichters die feindlichen Brüder Tags vorher gefallen sind und Kreon sofort die Herrschaft antritt[137]), also jenes verhängnifsvolle Verbot eine seiner ersten Regierungshandlungen ist, gleichwohl diese Anschauung im weiteren Verlaufe des Stückes nicht recht festgehalten wird, indem das Verhältnifs wiederholt so aufgefafst wird, als habe Kreon schon längere Zeit das Ruder des Staates geführt.[138]) Offenbar gab der Dichter seiner Neigung, alles sorgfältig zu motiviren, allzu sehr nach.

Störender ist in der letzten Rede der Antigone, als sie zum Tode abgeführt wird und ihr Geschick beklagt, die Weise, wie die heroische Jungfrau ihre That nochmals zu rechtfertigen sucht. Für

135) Eurydike spricht nur neun Verse (1183—1191).

136) Es klingt fast wie Selbstkritik, wenn der Chor 1327 bemerkt: *βράχιστα γὰρ κράτιστα τἀν ποσὶν κακά.*

137) Antig. 8. 15. 156. 173.

138) Antig. 289. 994 (wo sich die Erklärer auf künstliche Weise aus der Noth helfen) 1058 und 1161. Denn dafs bereits die Vögel, die vom Leichname des Polyneikes kommen, alles verunreinigen (1016 f.), ist eine erlaubte Freiheit in der Behandlung der Zeit. Man darf darin nicht etwa Spuren einer späteren Ueberarbeitung finden; jene Stellen sind unzweifelhaft so überliefert, wie sie im ersten Entwurfe lauteten.

den Bruder, sagt sie, giebt es, wenn Vater und Mutter gestorben sind, keinen Ersatz; den Verlust des Gatten oder der Kinder kann das Geschick, wenn es will, wieder ausgleichen: darum drängte es mich so sehr, meinem Bruder den letzten Liebesdienst zu erweisen. Diese Gedankenreihe stimmt vollständig, theilweise sogar im Wortlaute, mit einer bekannten Erzählung bei Herodot[139]), wo eine edle persische Frau, deren Angehörige zum Tode verurtheilt sind, vom König Darius nicht des Gatten, sondern des Bruders Leben erbittet. Dafs eben jener Vorgang, den der Geschichtsschreiber schildert, dem Tragiker vor Augen war, ist sicher. Während aber dort, wo es sich um das Leben des Liebsten auf Erden handelt und der König über den Vorzug, den die Frau dem Bruder giebt, sein Befremden äufsert, die Antwort durchaus treffend ist, erscheint hier diese Rechtfertigung weder des hohen Sinnes der Heldin würdig, noch auch für die Verhältnisse der Antigone zutreffend, die sich mit der Situation, in welcher sich die Gattin des Intaphernes befand, gar nicht vergleichen liefsen. Die ganze Art der Beweisführung hat im Munde der Antigone etwas Gemachtes und Sophistisches. Um den Sophokles gegen diesen Vorwurf zu schützen, betrachten die Neueren jene Verse meist als einen Zusatz von fremder Hand.[140]) Aber gerade weil diese Motivirung der That im Munde der Antigone so befremdlich klingt, hat schwerlich ein anderer, selbst nicht der frostige Iophon, gewagt die ursprüngliche Dichtung mit handgreiflichen Trugschlüssen zu bereichern. Diesen Mifsgriff wird der Dichter selbst verschuldet haben.[141]) Herodot hielt sich damals, als Sophokles seine Antigone dichtete, in Athen auf. Abgesehen von der öffentlichen Vorlesung eines Abschnittes der Historien, welche die Ueberlieferung in Ol. 83, 3 (4) verlegt, mag Herodot im Freundeskreise einzelne Partien seiner Arbeit mitgetheilt, anderes münd-

139) Herodot III 119 vgl. mit Antig. 904 ff.

140) Man hat an Iophon oder gar an die Interpolation eines Schauspielers gedacht. Dafs Aristoteles Rhet. III 16 p. 1417 A 28 ff. sich auf diese Verse bezieht und sie unbedenklich als Sophokleische zum Beleg einer spitzfindigen paradoxen Beweisführung benutzt, ist allerdings noch kein ausreichender Beweis für die Echtheit der Stelle.

141) Hier trifft die Bemerkung des Longin de subl. c. 33 zu: *ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα.*

lich erzählt haben. Sophokles mufs damals mit Herodot freundschaftlich verkehrt haben[142]; ihm lag also die Versuchung nahe, eine solche Reminiscenz an das Werk seines Freundes einzuflechten, welches, obschon unvollendet, die allgemeinste Theilnahme in Anspruch nahm, hat doch der Tragiker auch in späterer Zeit in seinem Oedipus auf Kolonos sich eine unverkennbare Anspielung auf die Historien des Herodot gestattet.[143]

Die Hauptcharaktere dieser Tragödie, Antigone und ihre Schwester Ismene, Kreon und sein Sohn Hämon, oder, wenn man will, jene Namen fand Sophokles vor, aber die dramatische Handlung ist, so viel sich erkennen läfst, freie Erfindung des Dichters.[144] Die Verweigerung der letzten Ehren für den im Kampfe gegen die Vaterstadt gefallenen Polyneikes ist den Früheren unbekannt. Nach thebanischer Ueberlieferung, der Pindar gefolgt ist[145], waren sieben Scheiterhaufen für die Leichen der feindlichen Führer errichtet. Antigone und ihre Schwester erleben noch die Zeit des Heerzuges der Epigonen[146]; dagegen ist Hämon nach den Kyklikern, schon ehe Oedipus den Thron bestieg, als ein Opfer der Sphinx gefallen.[147] Freilich glauben die Neueren, Aeschylus habe bereits diesen Stoff, wenn auch nur in kurzen Umrissen, behandelt; aus der letzten Scene der Sieben habe Sophokles das Motiv seiner Antigone entlehnt.[148]

142) Dies beweist das gerade in dieser Zeit an Herodot gerichtete Epigramm des Sophokles, s. Plutarch an seni sit ger. resp. c. 3, 5.

143) Oed. Kol. 337 und Herodot II 35. Diese Hinweisung auf ägyptische Landessitte ist zwar nicht gerade unpassend, aber in der Tragödie befremdlich; und hier kann man die betreffenden Verse gar nicht missen.

144) Es ist sicher irrig, wenn in der zweiten *ὑπόθεσις* behauptet wird, die *κοινὴ δόξα*, der die Tragiker gefolgt seien, berichte die ausgezeichnete Bruderliebe der Schwestern.

145) Pindar Ol. VI 15. Nem. IX 24. Bei Theben zeigte man die Gräber der feindlichen Brüder unmittelbar neben einander. Alljährlich brachte man ihnen ein gemeinsames Todtenopfer dar; aber noch immer gab sich nach der Volkssage der alte Hafs kund, indem die Flamme und der Rauch des Opfers sich jedes Mal theilte, s. Pausan. IX 18, 3.

146) So Mimnermus fr. 21 und Ion fr. 12, der Zeitgenosse des Sophokles, s. Sallustius' Hypothesis der Antigone.

147) Kinäthon in der Oedipodie, s. Schol. Eurip. Phön. 1760.

148) Dagegen läfst der Schol. Eurip. Phöniss. 1703 den Sophokles die erste Anregung der Tragödie des Euripides verdanken (*σπέρματα τῇ Σοφοκλέους Ἀντιγόνῃ παρέσχε*), ohne zu bedenken, dafs die Phönissen mehr als ein Menschenalter später gedichtet sind.

Allein mit voller Zuversicht darf man behaupten, dafs diese ganze Partie von fremder Hand zugesetzt ward[149]) und dafs eben die Sophokleische Tragödie den Anlafs gab, das Drama des Aeschylus mit diesem Schlusse zu bereichern.[150]) (S. oben S. 305.)

Indes die erste Anregung zur Conception der Antigone mag Sophokles dem alten Meister, dem er so vieles schuldete, verdanken. Aeschylus hatte in den Eleusiniern geschildert[151]), wie Adrastus nach dem unglücklichen Ausgange der ersten Heerfahrt durch Vermittelung des Theseus die Auslieferung der Todten von den Thebanern erlangt und die argivischen Helden auf attischem Gebiet bestattet. Nach dem rohen Brauche der alten Heroenzeit versagt der Sieger den gefallenen Feinden das Begräbnifs. Der attische König brachte die humanere Sitte, nach der Schlacht die Todten auszuwechseln, zur Geltung, ein später von den Hellenen allgemein anerkanntes Gesetz. Dieser Sieg des neuen Kriegsrechtes, welches auch im Feinde den Menschen zu ehren gebot, über die Härte der alten Volkssitte war für die dramatische Poesie ein geeigneter Vorwurf und bot zugleich dem patriotischen Dichter Gelegenheit dar, das Verdienst, welches seine Vaterstadt, die sich ihrer religiösen und humanen Gesinnung mit Fug rühmen durfte, sich um die Fortbildung des Rechtes erworben hatte, zu verkünden.

Nichts lag näher, als dafs der jüngere Dichter an demselben Punkte anknüpfte. Wie die Thebaner nach Aeschylus den Argivern die Todtenehre verweigern, so entzieht Kreon bei Sophokles dem Polyneikes, der mit jenen Argivern die Waffen gegen seine Vaterstadt geführt hatte, die letzte Ruhestätte. Aber gegen dieses Verbot lehnt sich Antigone auf; ihr steht die Pflicht gegen den

149) Aeschylus, obwohl mit freigebiger Hand seine Schätze austheilend, weifs doch hauszuhalten und wird nicht, um eine so störende Zugabe anzubringen, den überlieferten Mythus in dieser Weise fortgebildet haben, um seinem Nachfolger einen fertigen Stoff zu einem Drama darzubieten. Auch ist Sophokles eine viel zu selbständige Natur, um so sklavisch in die Fufstapfen seines Lehrers zu treten.

150) Der Fortsetzer der Sieben weicht übrigens in einzelnen Punkten von seinem Vorbilde ab. Bei Sophokles geht das Verbot von Kreon aus, hier von der berathenden Körperschaft, eine wohlbegründete Abänderung. Bei Sophokles steht Antigone allein; hier schliefst sich ein Theil des Chores der Heldin an.

151) Plutarch Theseus c. 29.

Bruder, das ungeschriebene göttliche Gesetz höher als das Recht des Staates, und ohne Bedenken opfert sie für diese Ueberzeugung ihr Leben. Während bei Aeschylus in den Eleusiniern die Streitfrage befriedigend geschlichtet wird und alles glücklich verläuft, nimmt die Tragödie des Sophokles für alle Theile einen traurigen Ausgang, und der Conflikt bleibt ungelöst; denn es liegt hier in der That ein Widerstreit gleichberechtigter Interessen vor. Antigone vertritt das Recht der Familie, macht die Forderungen der natürlichen Pietät geltend; Kreon ist berufen, das Recht der staatlichen Ordnung zu wahren. Polyneikes hatte mit Beistand der Argiver seine Heimath mit Krieg überzogen und sich dadurch des Hochverrathes schuldig gemacht. Wer dieses Vergehens überführt war, dem versagte das Gesetz ein ehrliches Begräbnifs in der Heimath; er war nicht würdig, wie jeder andere Bürger im Schoofse der mütterlichen Erde zu ruhen. Man schaffte den Leichnam über die Grenze und liefs ihn unbeerdigt liegen. Später ward die Härte des alten Brauches meist insoweit ermäfsigt, dafs man den Todten aufserhalb des Staatsgebietes verscharrte.[152]) Hatte einer sich der Vollstreckung des

152) Was Hochverrath war, wufste in Athen jedermann. Die Verwünschungen, welche in Athen in jeder Volksversammlung feierlich gegen jeden Versuch, die Verfassung anzutasten (die Sitte ist gewifs alt, aber die Formel hat im Verlaufe der Zeit manche Zusätze erhalten; z. B. die Hindeutung auf hochverrätherische Verbindung mit den Medern, Aristoph. Thesm. 365, ward durch die Machinationen der Peisistratiden veranlafst, s. Philipps Brief 2,7 p.462 Herch.), wiederholt wurden, sollten eben dazu dienen, einen jeden an seine Pflicht zu erinnern. Was das Solonische Gesetz über die *προδόται* und die ihnen gleichgestellten *ἱερόσυλοι* (Xenoph. Hell. I 7, 22) bestimmte, war in aller Gedächtnifs. Dafs es den Verwandten des Themistokles nicht gestattet war, die Gebeine des grofsen Mannes in der Heimath beizusetzen, wufste zur Zeit, als Sophokles die Antigone dichtete, in Athen jedermann (Thukyd. I 138), und auch später verfährt man nach denselben Grundsätzen, wie die Bestrafung der Führer der Oligarchen nach dem Sturze der Vierhundert beweist (s. das Psephisma bei Plutarch dec. or. vit. Antiphon 28, und was Lykurg gegen Leokr. 113 bemerkt). Aus dieser Rede des Lykurg geht zur Genüge hervor, dafs das Gesetz auch in der Zeit des Demosthenes volle Geltung hatte; der Fall des Phokion ist allgemein bekannt. So bestimmt auch die Bundesurkunde von Ol. 100, 3, dafs wer irgendwie sich gegen die Bestimmungen dieses Vertrages vergehen und mit dem Tode bestraft werden würde: *μὴ ταφήτω ἐν τῇ Ἀττικῇ μηδὲ ἐν τῇ τῶν συμμάχων*. Es war dies offenbar ein allgemein in Griechenland üblicher Brauch; Diodor XVI 25, 2 bezeichnet es als *παρὰ πᾶσι τοῖς Ἕλλησι κοινὸς νόμος ἀτάφους ῥίπτεσθαι τοὺς ἱεροσύλους*. Auch Plato Leg. IX 854 Ff. schreibt dasselbe vor, wie

Urtheils durch die Flucht entzogen und starb in der Fremde, so war es den Angehörigen nicht gestattet seine Gebeine im heimischen Boden beizusetzen. Kreon ist also vollkommen im Recht, wenn er die Beerdigung des Polyneikes in der Heimath nicht zuliefs. Aber statt die Leiche über die Grenze zu schaffen, läfst er sie in unmittelbarer Nähe der Stadt den Vögeln und Hunden preisgeben und schärft nachdrücklich das Verbot ein, dem Hochverräther die letzte Ehre zu erweisen. Dies verstöfst entschieden gegen das Herkommen, welches nicht einmal den todten Verbrecher als einen Schuldbefleckten im Lande duldet[153]), und das Verbot der Bestattung war in diesem Falle nur geeignet, zur Uebertretung anzureizen.

Hätte Kreon sich streng an die alte Satzung gehalten, so ward der Conflikt vermieden; denn Antigone vermochte nicht die Schergen zu verhindern, die Leiche über die Grenze zu bringen. Wenn sie dann den Bruder in fremder Erde bestattete, so genügte sie ihrer

er die gleiche Strafe auch noch bei anderen Vergehen empfiehlt, gewifs in Uebereinstimmung mit der Volkssitte (man vergleiche den Richterspruch gegen die, auf denen das *Κυλώνειον ἄγος* haftete, Plut. Sol. c. 12, 3). Das alte strenge Gesetz gebot offenbar den Todten über die Grenze zu schaffen und dort unbeerdigt liegen zu lassen (Diodor XVI 25, 2); später mochte man humaner verfahren und den Leichnam dort einscharren, wie der Fall des Phokion zeigt. Die Versagung der Bestattung war ein schweres Unglück, da der Todte nicht zur Ruhe gelangen kann; aber auch wenn man den Leichnam aufserhalb des Staatsgebietes beisetzte, ward dies als ein Unglück betrachtet. In Griechenland war jeder mit der Heimath so eng verwachsen, dafs es für ihn nur im vaterländischen Boden rechte Ruhe gab. Der sterbende Polyneikes sagt daher bei Euripides Phöniss. 1451: *καὶ γῆς φίλης ὄχθοισι κρυφθῆναι καλόν* (der Vers ist wieder in sein Recht einzusetzen). Jedenfalls aber ward die Versagung des Grabes in der Heimath als die gröfste Schmach angesehen, Teles bei Stob. Floril. 40, 8 p. 68, 27 M.: *τό γε ἐν τῇ ἰδίᾳ μὴ ἐξεῖναι ταφῆναι πῶς οὐκ ὄνειδος;* Um diesen Satz zu widerlegen, führt der Philosoph aus, dafs die Kriegsführer, auf welche Athen stolz sei, in der Fremde bestattet seien (dies zielt auf Themistokles), während man die, welche der Demokratie Schande machten, auf Staatskosten beerdigte; dann wird noch auf Phokion angespielt, dessen Leiche man im megarischen Gebiet verscharrte.

153) Sowohl der Fortsetzer der Sieben des Aeschylus (1014: *ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον ἁρπαγὴν κυσίν*, während es 1008 von Eteokles heifst: *θάπτειν γῆς φίλης κατασκαφαῖς*, nicht *φίλαις* wie die Hdschr. lesen) als auch Euripides (Phöniss. 1628: *τόνδε δ', ὃς πέρσων πόλιν πατρίδα σὺν ἄλλοις ἦλθε, Πολυνείκους νέκυν, Ἐκβάλετ' ἄθαπτον τῆσδ' ὅρων ἔξω χθονός*), obwohl sie sonst von der Darstellung bei Sophokles abhängig sind, schildern ganz correkt das Verfahren.

Pflicht, ohne das Gesetz des Staates zu verletzen; nur wenn sie versucht hätte die Gebeine heimlich in der Heimath beizusetzen, verfiel sie der Ahndung. Aber der dramatische Dichter braucht einen Conflikt. Weder Rücksicht auf das gemeine Beste, noch Unkenntnifs seiner Pflicht, sondern nur kleinliche persönliche Rache, zu welcher kein Grund vorlag[154]), konnte den Kreon zu seinem Verfahren veranlassen. Der Dichter fühlte recht gut, dafs dieses Motiv nicht tragisch war; er hilft sich, indem er uns über die wahre Sachlage täuscht. Nirgends wird das Recht des Staates offen anerkannt, sondern das Verfahren des Kreon erscheint als ein willkürliches, mit der Volkssitte nicht in Einklang stehendes Herrschergebot.[155]) Sophokles mufste, wenn er sich auf den Boden des historischen Rechts stellte, rückhaltslos und unzweideutig die gleiche Berechtigung beider Parteien anerkennen. Den Zeitgenossen war natürlich das Verhältnifs nicht unbekannt; jeder Athener mufste wissen, welche Strafe den Landesverräther traf; der Fall des Themistokles war noch in frischem Andenken.[156]) Aber dies darf man nicht zur Entschuldigung des

154) Wenn Kreon, indem er die harte, aber nicht ungerechtfertigte Satzung des Landrechts vollzieht, in einem Punkte willkürlich davon abweicht, so handelt er nicht aus dem inneren Antriebe menschlicher Natur, sondern weil es der Dichter so wollte und brauchte. Dies wird immer eine erkältende Wirkung ausüben.

155) Ein Ausweg bot sich dar. Sophokles konnte dieses Verfahren als den letzten Willen des sterbenden Eteokles darstellen, den Kreon getreu zu erfüllen für seine Pflicht hielt. Bei Euripides, der es liebt, alles vorzubereiten und zu motiviren, verlangt Eteokles, als er sich von Kreon verabschiedet, 776, die Bestattung des Bruders in der Heimath nicht zu dulden, *θνήσκειν δέ τὸν θάψαντα κἂν φίλων τις ᾖ*, wie andererseits der sterbende Polyneikes Mutter und Schwester bittet (1447 ff.), ihn in der vaterländischen Erde zu begraben und von der erzürnten Volksgemeinde diese Erlaubnifs auszuwirken (*πόλιν θυμουμένην παρηγορεῖτον*).

156) Vielleicht hatten gerade in dieser Zeit die Angehörigen des Themistokles seine Asche heimlich (denn an Errichtung eines Grabhügels ist nicht zu denken; der Perieget Diodor bei Plutarch Them. c. 32 berichtet nur, was man später glaubte; jedoch mag man später das Andenken des grofsen Mannes durch ein Monument geehrt haben, wie die Verse des Komikers Plato fr. inc. 1 Com. II 2, 679 andeuten) nach Attika gebracht; der vorsichtige Thukydides nennt es nur ein Gerücht, aber die Sache ist nicht unwahrscheinlich. Aehnliches wiederholt sich später bei dem Tode des Phokion. Da da mochten legale Leute in übertriebenem Eifer verlangen, man solle die Sache untersuchen und die Gebeine des Themistokles wieder über die Grenze schaffen. Nach Andokides (fr. 3)

Tragikers geltend machen; vielmehr hatte er um so weniger Grund, die Sachlage zu verdunkeln.[157]) Jetzt vermifst man die gleich abwägende Gerechtigkeit; der Dichter mifst mit doppeltem Mafse und vermag daher auch nicht uns rechte Theilnahme für Kreon einzuflöfsen, den Sophokles nicht nur mit sichtlicher Ungunst, sondern geradezu ungerecht und lieblos behandelt.[158])

Wohl gab es noch einen anderen Weg. Sophokles konnte die alte Rechtsgewohnheit, welche dem Hochverräther ein ehrliches Grab in der Heimath verweigerte, im Interesse der Humanität anfechten; dann mufste der Tragiker jenes Verbot des Kreon als eine Neuerung darstellen.[159]) Wenn hier zum ersten Male das Recht des Staates sich gegen die uralte religiöse Satzung erhob, dann konnte der unglückliche Ausgang des Streites benutzt werden, um zu zeigen, wohin diese Neuerung, die aus einem Akte der Willkür hervorgegangen war, führe, die man eben deshalb, wenn sie auch bisher

wäre dies wirklich geschehen; es ist dies eine Tradition, die der Redner für seinen Zweck benutzt, Thukydides als unglaubwürdig ignorirt. In diesem Momente konnte Sophokles die Idee gefafst haben, seine Antigone zu schreiben.

157) Die neueren Erklärer, indem sie nicht erkennen, wie der Dichter absichtlich das Rechtsverhältnifs nicht klar darlegt, häufen Mifsverständnifs auf Mifsverständnifs.

158) Wenn Kreon innerlich gebrochen und seine That bereuend 1113: *δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους ἄριστον ᾖ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν*, so sieht dies wie ein Geständnifs aus, als habe er nur aus willkürlicher Laune dem Polyneikes die letzte Ehre entzogen, als hätte die Rechtsordnung keinem, auch nicht dem Hochverräther das Grab in der Heimath versagt. Auch hier unterläfst es der Dichter klar auszusprechen, worin eigentlich die Schuld des Kreon besteht. Hart und lieblos lautet das Urtheil des Chores am Schlusse der Tragödie 1348 ff.: *πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τά γ᾽ εἰς θεοὺς μηδὲν ἀσεπτεῖν κτλ.* Diese Worte können natürlich nur auf Kreon, über den ein schweres Gericht ergangen ist, hinweisen; denn es ist ein gründliches Mifsverständnifs, wenn die Erklärer meist in diesen Versen den Grundgedanken der ganzen Tragödie suchen.

159) War dies die Ansicht des Sophokles, dafs Kreon etwas Neues, Ungewöhnliches einführte, dann mufste er sich unzweideutig darüber aussprechen, wie Aeschylus in ähnlichen Fällen stets das neue Recht dem alten offen gegenüberstellt. Bemerkenswerth ist, dafs in der Fortsetzung der Sieben des Aeschylus, wo der Chor sich spaltet und die Dissonanz ungelöst bleibt, der Theil, welcher es mit Antigone hält, die Satzungen des Staates für wandelbar erklärt (1070 f.). Bei Euripides spricht sich Antigone gegen Kreon ganz im Sinne moderner Humanität aus.

unangefochten bestanden hatte, sobald als möglich wieder beseitigen müsse. Wenn Sophokles offen Partei ergriff, wenn er das eine Princip als allein berechtigt anerkannte, das andere entschieden bekämpfte, indem er geltend machte, es sei unmenschlich, die Strafe des Verbrechers über das Grab hinaus auszudehnen, dann schrieb er ein Tendenzstück. Es ist freilich nicht gerade poetisch, wenn die dramatische Handlung fremden Zwecken als Werkzeug dient; auch entspricht es nicht der Gewohnheit des Sophokles, gegen bestehende Einrichtungen zu polemisiren. Aber es ist wohl denkbar, dafs der Dichter Unbefangenheit des Urtheils genug besafs, um die Volkssitte, welche seiner milden Weise nicht gemäfs war, zu mifsbilligen; nur giebt er dieser Auffassung keinen rechten Ausdruck.[160]) Antigone, der der eine Bruder so werth ist als der andere, trägt nur ihre subjektiven Empfindungen vor. Wenn Teiresias die schlimmen Zeichen verkündet, in denen er die Mifsbilligung der Götter erblickt, so mag dies dramatisch wirksam sein, reicht aber nicht aus, um die Ueberzeugung anderer umzustimmen. Sophokles hat sich für keinen dieser Wege recht entschieden, und eben diese unklare, schwankende Haltung ist ein unleugbarer Fehler des Dramas.

Die Zeit der Aufführung der Tragödie läfst sich mit Hülfe der Ueberlieferung, dafs Sophokles seine Wahl zum Feldherrn dem ungetheilten Beifall verdankte, den dieses Drama fand, genau feststellen. Mögen auch andere Rücksichten die Stimmen bei der Wahl auf den Tragiker gelenkt haben, so liegt doch kein Grund vor, die Thatsache anzuzweifeln, dafs Sophokles unmittelbar nach der Aufführung der Antigone für das nächste Jahr zum Strategen ernannt wurde. Es steht anderweitig fest, dafs Sophokles Ol. 84, 4 im ersten Jahre des samischen Krieges dieses Amt bekleidete; folglich ward die Antigone Ol. 84, 3 auf die Bühne gebracht. Da nun Euripides in demselben Jahre den ersten Preis davon trug[161]), fiel dem So-

160) Sophokles hütet sich irgendwie direkt sich gegen die Satzungen der Menschen zu Gunsten der göttlichen Rechtsordnung auszusprechen, wenn man nicht etwa in das Geständnifs des Kreon 1113 und in die Schlufsverse des Chores diese Deutung hineinlegen will.

161) Ol. 84, 3 unter dem Archon Diphilus erhielt Euripides nach der parischen Chronik Ep. 60 das erste Mal den ersten Preis (πρῶτον ἐνίκησεν). Auch wenn damals bereits an den Lenäen Tragödien aufgeführt wurden, haben doch die beiden grofsen Meister sich um einen Chor für die städtischen Dionysien

phokles der zweite zu, was alle Zeit als ein achtungswerther Erfolg betrachtet ward.

Es ist nicht die Art des Sophokles, durch Anspielungen auf Tagesfragen oder Vorgänge der nächsten Gegenwart die Blicke der Zuhörer von der dramatischen Handlung abzulenken und um augenblicklichen Beifalls willen die dauernde Wirkung der Dichtung zu beeinträchtigen. Allein der Dichter ist, zumal wenn er in einer lebhaft erregten Zeit lebt, gegen die Eindrücke der Aufsenwelt nicht unempfänglich; daher lohnt es sich, die Zeit der Abfassung einer Tragödie zu ermitteln. Erst jetzt, nachdem wir wissen, dafs Sophokles die Antigone Ol. 84, 3 schrieb, wird manche Einzelheit anschaulich, obwohl bei Sophokles das richtige Verständnifs seiner Dramen niemals davon abhängig ist, da er zu sehr Dichter war, um durch das Verfolgen von Nebenzwecken den künstlerischen Werth seiner Schöpfungen zu schädigen. Die athenische Demokratie stand damals in voller Blüthe; Perikles, nachdem er seines alten Gegners Thukydides sich entledigt hatte, lenkte das souveräne Volk durch die Macht seiner Persönlichkeit ganz nach eigenem Willen. Die freisinnigen Worte, welche in der Antigone wiederholt gegenüber der unumschränkten fürstlichen Gewalt fallen, sind gleichsam der Wiederhall einer weit verbreiteten Stimmung und mufsten leb-

beworben und also an demselben Feste mit einander gekämpft. In der Einleitung zur Antigone wird bemerkt, Sophokles sei *εὐδοκιμήσας ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῆς Ἀντιγόνης* zum Feldherrn erwählt worden. Dieser Ausdruck ist für den zweiten Preis ganz angemessen. Aristophanes Wolken 529 sagt von seinen *Δαιταλεῖς*, welche ebenfalls die zweite Stelle erhielten, *ἄριστ᾽ ἠκουσάτην*, wozu der Scholiast bemerkt: *ἀντὶ τοῦ ηὐδοκίμησαν· οὐ γὰρ ἐνίκησεν* (gew. *οἱ γὰρ ἐνίκησαν*), *ἐπεὶ δεύτερος ἐκρίθη ἐν τῷ δράματι.* Bestätigt wird dies durch die offenbar verdorbenen Worte der Einleitung: *λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον.* Diese Zahl ist irrig; denn Antigone kann nicht das vierte Drama einer Tetralogie gewesen sein; es ist zu lesen: *δεδίδακται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστόν· δεύτερος* (*ἦν*). Also war die Antigone Mittelstück einer Trilogie. Ueber die anderen mit der Antigone verbundenen Dramen haben wir keine Kunde; dafs weder der erste noch der zweite Oedipus hierher gehören, ist schon oben S. 227 A. 100 erinnert. Eher könnte man daran denken, ein verloren gegangenes Drama, die Epigonen, als drittes Stück zu betrachten, aber bei Sophokles sind alle Vermuthungen dieser Art ganz unsicher. In V. 1080—1083 (wo *ἐχθραί* in *ἔχθρᾳ* zu verändern ist) darf man keine Beziehung auf die folgende Tragödie finden; auch sind diese Verse vielleicht Zusatz von zweiter Hand.

haften Beifall finden. Aber den Dichter trifft deshalb kein Tadel, da diese Aeufserungen der dramatischen Situation angemessen sind. Kreon glaubt überall in seiner Umgebung Verrath wahrzunehmen, traut jedem, der ihm widerspricht, unlautere Motive zu und setzt Bestechung voraus. Dadurch wird der mifstrauische Charakter eines unumschränkten Gewalthabers gezeichnet. Aber seit dem offenkundigen Verrathe des Pausanias und dem unglücklichen Ausgange des Themistokles lieh man solchen Verdächtigungen überall geneigtes Ohr. Wenn in einem Chorliede, welches die Macht des Dionysus preist, neben Eleusis und seinen Mysterien vor allem Italien als ein jenem Gotte werthes Land bezeichnet wird[162]), so mufs man sich erinnern, dafs der bakchische Geheimdienst dort allgemein verbreitet und der Name Italien in Athen damals in aller Mund war, da eben in jenen Jahren[163]) die neue Niederlassung zu Sybaris gegründet ward, an welche sich grofse Erwartungen knüpften. Das hohe Selbstgefühl, welches damals in Athen herrschte und durch die philosophischen Studien, die mehr und mehr Eingang fanden, genährt wurde, spiegelt sich deutlich in einem Chorliede wieder.[164]) Zugleich aber weist der Tragiker auf die Schranken hin, welche der Mensch nicht ungestraft überschreiten darf.

Iophon mag später das Drama wieder zur Aufführung gebracht haben[165]), indem er wie herkömmlich hie und da eine Aenderung anbrachte. An eine durchgreifende Umgestaltung ist jedoch nicht zu denken; die Tragödie macht durchaus den Eindruck einer einheitlichen Arbeit.

Wie die freie Dichtung des Sophokles von der kühnen That der heroischen Jungfrau alsbald die volle Geltung einer alten volksmäfsigen Sage erlangte, sieht man aus der Fortsetzung der Sieben des Aeschylus und den Phönissen des Euripides; aber es ist be-

162) Antigone 1119, von den Kritikern mit Unrecht verdächtigt.

163) Ol. 83, 3 und 84, 1.

164) Antig. 334 ff.

165) Auf eine bestimmte Ueberlieferung deutet Cramer An. Ox. IV 315 hin: *πολλὰ γὰρ νοθευόμενά ἐστιν, ὡς ἡ Σοφοκλέους Ἀντιγόνη· λέγεται γὰρ εἶναι Ἀντιφῶντα* (*Ἰοφῶντος*) *τοῦ Σοφοκλέους υἱοῦ*, wo freilich eine handgreifliche Uebertreibung vorliegt. Nach einer unverbürgten Anekdote (Biographie) hat Sophokles selbst unmittelbar vor seinem Tode die Antigone wieder zur Aufführung gebracht.

greiflich, dafs kein Dichter dieses Motiv wieder aufnahm und in einem selbständigen Drama bearbeitete.[166]) Die Antigone des Euripides knüpft zwar an die Tragödie des Sophokles an, schildert aber die späteren Schicksale der Antigone und des Hämon, indem Euripides, ganz abweichend von Sophokles, die Jungfrau und ihren Verlobten jene Katastrophe überleben liefs. Wohl aber hat Accius das Sophokleische Drama für die römische Bühne bearbeitet.

König Oedipus.

Der Oedipus der griechischen Sage ist das anschaulichste Beispiel eines tragischen Glückswechsels.[167]) Von den Eltern als Kind schonungslos dem Verderben preisgegeben, weil das Orakel ihnen verkündet hatte, wie verhängnifsvoll der Sohn einst für Vater und Mutter werden würde, ward der ausgesetzte Oedipus wunderbar gerettet und wuchs in der Fremde unter der Obhut gütiger Pflegeeltern heran. Um das Geheimnifs seiner Herkunft zu ergründen, wendet er sich nach Delphi. Da das Orakel ihn vor Vatermord und Blutschande warnt, beschliefst er fortan die Pfleger seiner Jugend zu meiden; aber er sollte seinem Schicksal nicht entgehen. Kaum hat der Heimathlose seine Wanderung angetreten, so trifft er mit Laius auf demselben Wege zusammen. Ein Streit entspinnt sich; Oedipus erschlägt nichts ahnend den Vater, zieht nach Theben, löst das Räthsel der Sphinx und erhält zum Lohne für die Befreiung von dieser Landplage den erledigten Thron und die Hand der verwittweten Iokaste. So erfüllt sich an Oedipus und seinem Geschlechte das Verhängnifs trotz aller Warnungen und aller Versuche, sich dem Unvermeidlichen zu entziehen. Ruhig flossen die Jahre dahin; Oedipus schien sich eines ungetrübten Glückes zu erfreuen. Da wird unerwartet der Schleier des Geheimnisses gehoben; der zwiefache Frevel des Vatermordes und der unheiligen Ehe kommt ans Licht. Iokaste macht mit eigener Hand ihrem Leben ein Ende; Oedipus blendet sich selbst.

Diese wunderbare Schicksalsverflechtung, welche schon die alten

166) Ungenau die *ὑπόθεσις* des Grammatikers Aristophanes: *κεῖται ἡ μυθοποιΐα καὶ παρ᾽ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνῃ*; hier ist wohl *ἐν παρεκβάσει* ausgefallen.

167) Euripides begann seine Antigone mit den Worten fr. 157. 158 Di.: *ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνήρ, εἶτ᾽ ἐγένετ᾽ αὖθις ἀθλιώτατος βροτῶν*, welche Aeschylus bei Aristoph. Frösche 1183 ff. kritisirt.

Epiker angezogen hatte, mufste vor allem den Wetteifer der attischen Tragiker entzünden; es gab kaum ein zweites Thema, welches gleich geeignet war, ebenso Rührung und Theilnahme für den unglücklichen Helden zu erwecken, wie die Gemüther mit unheimlichem Grauen zu erfüllen.[168]) Aeschylus hat zuerst in seiner thebanischen Tetralogie die Sage von Oedipus zugleich mit dem Schicksal seines Vaters Laius und seiner Söhne Eteokles und Polyneikes dramatisch bearbeitet.[169]) Indem der Tragiker in stetiger Folge das unselige Geschick dieses Hauses vorführte, das Fortwirken des Fluches und der Sünde durch drei Geschlechter darstellte, trat das Walten der Nemesis in ergreifendster Weise hervor. Sophokles beschränkt sich auf einen Abschnitt der Sage. Gerade Oedipus, dessen Schicksal auf die Vergangenheit wie auf die Zukunft seines Geschlechtes hinweist, war geeignet, der Held einer Einzeltragödie zu sein, und eben in dieser Beschränkung vermochte die Kunst des Sophokles den Wettkampf mit der schlichten, alterthümlichen Grofsheit seines Vorgängers vollkommen zu bestehen. Zum dritten Male ward dieser Vorwurf von Euripides bearbeitet[170]); wie ihm die Lösung der schwierigen Aufgabe gelang, läfst sich aus den Trümmern seines Oedipus nicht erkennen. Nur so viel sieht man, dafs er auch diesmal nach Aeschylus und Sophokles neu zu sein verstand. Ebenso haben die jüngeren Tragiker sich immer wieder an diesem Stoffe versucht, der einem bühnenkundigen Dichter so viele Vortheile darbot.

Das alte Epos schilderte den ganzen Verlauf der Schicksale

168) Aristot. Poet. c. 14 p. 1453 B 3 ff.: *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γιγνόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων, ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίποδος μῦθον.*

169) Leider ist uns von dem Oedipus des Aeschylus so gut wie nichts erhalten. Auch über den Oedipus des Achäus wissen wir nichts Genaueres.

170) Dafs Euripides erst nach Sophokles den Oedipus schrieb, wird zwar nicht überliefert, ist aber kaum zu bezweifeln. Bei Euripides blendet sich Oedipus nicht selbst, sondern alte Kriegsgefährten des Laius vollziehen an dem Unglücklichen diese Strafe; dadurch suchte der Tragiker die alte Sage, die ihm roh erscheinen mochte, zu verbessern. Die Entdeckung des Geheimnisses erfolgt nach und nach; erst wird der Vatermord, später auch die Blutschande an das Licht gezogen, also das, was Sophokles in geschlossener Einheit und kunstreicher Concentration dargestellt hatte, successiv vorgeführt.

des Oedipus und war daher darauf bedacht, die Ereignisse möglichst zusammenzudrängen; daher erfolgte die Entdeckung der Frevel bald nach der Vermählung mit Iokaste. Die Tragödie beschränkt sich auf die Darstellung der Katastrophe. Der Moment, wo unerwartet die Wahrheit ans Licht kommt und das Glück des Hauses vernichtet, war allein für das griechische Drama brauchbar, und indem die Enthüllung des Geheimnisses in eine spätere Zeit verlegt wird[171]), nachdem Oedipus Jahre lang mit den Seinen in Frieden gelebt hat, steigert sich die Wirkung der Peripetie. Die Erfahrung, dafs die Vergeltung sicher, wenn auch spät, den Schuldigen trifft, bewahrheitete sich so recht augenscheinlich.

Der Prolog der Sophokleischen Tragödie führt uns gleich Oedipus selbst vor, der unter das Volk tritt, welches an den Altären der Götter um Hülfe gegen die verheerende Seuche fleht. Ein greiser Priester giebt dem Gedanken, der alle erfüllt, Ausdruck, indem er den Oedipus beschwört, auch diesmal, wie früher, sich als Retter in der Noth zu bewähren. Oedipus hatte schon aus eigenem Antriebe den Kreon nach Delphi gesandt, um der Götter Willen zu erkunden. Kreon kehrt zurück mit dem Bericht, das Orakel gebiete die Mörder des Laius, die im Lande weilen, zu bestrafen, um durch diese Sühne Theben von aller Noth zu befreien. Oedipus ist sofort bereit, dieser Vorschrift zu gehorchen, und befiehlt den unbekannten Frevlern nachzuspüren. Teiresias wird gerufen, um mit seiner Kunst hülfreiche Hand zu leisten. Als der Seher sich weigert näheren Aufschlufs zu geben, da es Oedipus Unheil bringen werde, geräth dieser in leidenschaftlichen Zorn und beschuldigt den Teiresias der Mitwisserschaft an dem Morde des Laius. Der Seher deutet mit geheimnifsvollen und doch kaum mifszuverstehenden Worten auf die Blutschuld und Blutschande des Königs, sowie auf das Elend, welches ihm bevorsteht, hin. Oedipus, dessen Aufregung sich steigert, verdächtigt den Kreon, den er beschuldigt, sich mit Teiresias zu seinem Sturze verschworen zu haben. Nachdem sich der Seher entfernt, erscheint Kreon, und Oedipus wiederholt jene Verdächtigung. Dafs Teiresias ihn als Mörder bezeichnet hatte, ist ihm ein Beweis des geheimen Einverständnisses mit Kreon. Dieser setzt

171) Aeschylus mag dies besonders mit Rücksicht auf das dritte Drama gethan haben; ihm sind die anderen gefolgt.

der Heftigkeit des Oedipus mafsvolle Ruhe entgegen. Als der Streit seinen Höhepunkt erreicht, als Oedipus dem Kreon mit dem Tode droht, wird der Wortwechsel durch Dazwischenkunft der Iokaste geendet. Iokaste sucht den Gatten zu beruhigen. Der Seher Kunst sei eitel; dies habe sich an Laius bewährt, dem das Orakel verkündete, er werde durch des Sohnes Hand fallen, während ihn Räuber an einem Kreuzwege erschlugen und der Sohn in frühester Kindheit umkam. Gleich einem Blitzstrahle treffen die Worte der Gattin den Oedipus.[172]) Er erinnert sich, wie er einst im Streit auf der Heerstrafse einen Unbekannten erschlug, und die Ahnung taucht auf, er selbst sei Laius' Mörder, gegen den er eben arglos Acht und Fluch ausgesprochen hatte. Bange Furcht und Besorgnifs bemächtigen sich des Oedipus; aber er ahnt nicht, dafs Laius sein Vater war, sondern besorgt, wenn er aus Theben ausgestofsen werden sollte, könne sich doch noch an seinen Eltern in Korinth und ihm selbst der verhängnifsvolle Schicksalsspruch erfüllen, der ihn einst die Heimath zu meiden bestimmte. Da kommt die Botschaft von Korinth, König Polybus sei gestorben, Oedipus zu seinem Nachfolger bestimmt. Iokaste triumphirt, die Sehersprüche schienen sich als eitler Trug zu bewähren. Allein Oedipus kann das Gefühl einer drohenden Gefahr nicht loswerden; denn noch lebt Merope. Von dieser Sorge sucht ihn der Bote zu befreien, indem er das Dunkel, welches auf seiner Geburt ruhte, lichtet. Oedipus sei dem korinthischen Königshause gar nicht blutsverwandt; er selbst habe einst von einem Hirten des Laius im Gebirge ein Kind erhalten und zur Merope gebracht, die es an Sohnes Statt aufzog. Bei diesem Berichte wird Iokaste auf einmal das entsetzliche Geheimnifs klar; und sie beschwört den Gatten, von weiteren Nachforschungen abzustehen. Allein Oedipus, von seiner quälenden Furcht befreit, besteht darauf, sich Gewifsheit über seine Herkunft zu verschaffen. Diese sollte ihm alsbald zu Theil werden. Der sehnlichst erwartete greise Diener des Laius, der einst beauftragt war, den Knaben auszusetzen, und aus Mitleid ihm das Leben gerettet hatte, der bei dem Tode seines Herrn zugegen war und den Thäter längst erkannt hatte, wenn ihm auch das verwandtschaftliche Verhältnifs verborgen blieb, erscheint und berichtet, obwohl widerstrebend, was er weifs. Jetzt

172) König Oedipus 726.

wird dem Oedipus die ganze Wahrheit offenbar, und, vollständig gebrochen, nimmt er vom reinen Lichte der Sonne Abschied. Ein Bote berichtet, was sich im Innern des Hauses zutrug. Iokaste vermag die Schande nicht zu überleben; Oedipus beraubt sich selbst des Augenlichtes. Indem der Dichter zum Schluſs den Unglücklichen nochmals vorführt und so die ganze Schwere des unheilvollen Geschickes zur Anschauung bringt, ist er zugleich bemüht, das grauenhafte Schauspiel durch einen versöhnenden Zug zu mildern, indem Kreon, der edelmüthig der früheren Kränkungen nicht gedenkt, dem Verzweifelnden zum Troste die Töchter zuführt.

König Oedipus bezeichnet den Gipfel der Sophokleischen Kunst.[173]) In alter wie neuer Zeit hat diese Tragödie mit Recht die ungetheilte Anerkennung gefunden; nur darüber gehen die Ansichten weit aus einander, ob der Dichter den Oedipus als Opfer eines grausamen, unvermeidlichen Verhängnisses darstelle oder ihn für seine Thaten und Leiden selbst verantwortlich mache. Der Mythus, an dem der Tragiker nichts Wesentliches ändern durfte, stellt die unausbleiblichen Folgen einer ungeheueren Verirrung dar. Aber weil Oedipus unbewuſst in dieses Verhängniſs verstrickt wird, erscheint die Buſse in keinem adäquaten Verhältnisse zur Schuld. Allein eben deshalb war das Schicksal des Oedipus der dankbarste Stoff für die tragische Poesie. Je unerforschlicher die Wege des Geschickes sind, je weniger dem Leiden ein entsprechendes Maſs von Verschuldung vorausgeht, desto wärmer ist unser Mitgefühl, desto verzeihlicher erscheint der Irrthum. Aber der Dichter, wenn er nicht

173) Longin c. 33, indem er die tadellose Eleganz des Ion der gehaltvollen, wenn auch nicht immer fehlerfreien Poesie des Sophokles gegenüberstellt, fügt hinzu: *ἢ οὐδεὶς ἂν εὖ φρονῶν ἑνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταὐτὶ συνθεὶς τὰ Ἴωνος πάντ' ἀντιτιμήσαιτο ἑξῆς.* Aristoteles nimmt in der Poetik auf kein anderes Drama des Sophokles so häufig Bezug als auf den Oedipus, und stets mit gebührender Anerkennung. In der Inhaltsangabe des Dramas heiſst es: *Χαριέντως δὲ τύραννον πάντες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν, ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως.* Nur hat dieser Zuname nichts mit dem poetischen Gehalte der Tragödie zu schaffen; sie erhielt später den Zunamen zum Unterschiede vom Oedipus in Kolonos, wo Oedipus als heimathloser Flüchtling auftritt, während er hier König von Theben ist. Andere nannten diese Tragödie passender *πρότερος*, wie ebendaselbst berichtet wird: *διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν καὶ διὰ τὰ πράγματα.* Sophokles selbst hatte sein Drama einfach *Οἰδίπους* genannt.

selbst an der höheren Gerechtigkeit irre geworden ist oder darauf ausgeht, unser sittliches Gefühl zu verletzen, darf den Unglücklichen nicht von aller Verantwortlichkeit freisprechen. Für Aeschylus war die Lösung der schwierigen Aufgabe, das Walten der Nemesis mit dem Schicksale des Einzelnen in Einklang zu bringen, Schuld und Sühne auszugleichen, einfacher. Die Form der trilogischen Composition bot ungesucht viele Vortheile dar, auf welche Sophokles im Einzeldrama, wo das Schicksal des Helden isolirt wird, verzichten mufste. Den scharf ausgeprägten fatalistischen Zug der alten Ueberlieferung konnte und wollte Sophokles nimmer preisgeben. Er war zu sehr Dichter, um auf dieses wirksame Motiv zu verzichten. Aber er mildert das Herbe, indem er die Verirrung des Oedipus mit der angeborenen Art seines Charakters in Verbindung setzt und so dramatisch zu begründen sucht. Freilich wird uns nicht die That selbst als gegenwärtig vorgeführt, sondern die Enthüllung der Frevel, welche unerwartet nach langer Zeit ein Zufall ans Licht bringt. Jene Vorgänge, welche die Voraussetzung der dramatischen Handlung bilden, werden in der Form der epischen Erzählung nachgeholt.

Die Zeit der Aufführung ist nicht überliefert und läfst sich nicht mit voller Sicherheit feststellen; doch mufs die Tragödie des Sophokles der Medea des Euripides nahe stehen.[174]) Sie wird im Beginn des grofsen Krieges wahrscheinlich Ol. 87, 3 gegeben sein, ist also in der traurigen Zeit gedichtet, wo eine verheerende Seuche Athen heimsuchte. Nicht mit Unrecht hat man im Eingange der Tragödie in der ergreifenden Schilderung der Pest zu Theben ein

174) Klearchus bei Athen. VII 276 A bemerkt in Betreff der *γραμματικὴ τραγῳδίᾳ* des Kallias: *ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν.* Dies wird X 453 C näher dahin erläutert, dafs Sophokles im Oedipus sich nach dem Vorgange des Kallias die Elision am Ende des Trimeters gestattet habe. Die Bedeutung dieser Notiz darf man nicht überschätzen, aber sie bietet einen Anhalt für die Fixirung der Chronologie dar. Ausgeschlossen sind die Jahre Ol. 87, 1 und 87, 4; denn wir wissen aus den Didaskalien, dafs 87, 1 Euphorion, Sophokles und Euripides, 87, 4 Euripides, Iophon und Ion auftraten. Es bleibt also die Wahl zwischen Ol. 87, 2 und 3; doch hat das letztere Jahr die meiste Wahrscheinlichkeit. Nach grundloser Vermuthung hat man das Stück in Ol. 91, 1 verlegen wollen. Dies wird schon dadurch widerlegt, dafs damals Euripides und Xenokles concurrirten; folglich ist für Sophokles und Philokles kein Raum.

Abbild der unmittelbaren Gegenwart zu finden geglaubt. Wohl konnte ein Dichter wie Sophokles auch ohne äufseren Anlafs, ohne eigene Anschauung ein solches Unglück mit lebhaften Farben ausmalen. Dramatisch ist dieses Motiv vollkommen berechtigt; der Eintritt des verhängnifsvollen Schicksalswechsels des Oedipus wird dadurch sehr passend gekennzeichnet.[175]) Wenn man aber erinnert, Sophokles sei zu feinfühlig gewesen, um gerade in dem Augenblicke, wo seine eigene Vaterstadt von dieser schweren Noth betroffen war, ein Bild auf der Bühne vorzuführen, welches die Zuschauer allzu schmerzlich an die traurige Gegenwart erinnern mufste, so ist dieser Einwand nichtig. Es wäre vielmehr Zeichen einer weichlichen Natur, hätte der Dichter aus solcher Rücksicht auf eine Schilderung verzichtet, welche ganz geeignet war, die rechte Stimmung zu erzeugen.[176]) Die schwere Zeit mufste ein ernstgestimmtes Gemüth auffordern, vor allem die sittliche Erhebung der Zuhörer ins Auge zu fassen, statt sie von ernsten Gedanken abzulenken und zu zerstreuen. Wenn Sophokles gerade in diesem Drama überall, besonders in den Chorliedern, nachdrücklich an die hohe Bedeutung der sittlichen Weltordnung erinnert, welche nach unwandelbarem Gesetz der Menschen Geschicke lenkt, so erscheint diese Mahnung in einer Zeit, wo alle Bande der Zucht sich lockerten, vollkommen gerechtfertigt.[177])

Wenn Sophokles sich mit dem zweiten Preise begnügen mufste, indem Philokles ihm vorgezogen ward[178]), so darf man den Grund dieser scheinbaren Zurücksetzung weder in dem beschränkten Urtheile und Uebelwollen der Preisrichter, noch viel weniger in po-

175) Wie früher die Sphinx Theben heimsuchte, so jetzt die Seuche, gleichviel, ob dies alte Ueberlieferung oder Erfindung des Tragikers war.

176) Der Dichter war hier vollkommen im Rechte; dagegen ist es ein entschiedener Mifsgriff, wenn man emsig nach weiteren Beziehungen in dieser Tragödie gesucht hat, wenn man überall Anspielungen auf Perikles zu finden glaubt.

177) Wie der sittliche Verfall damals offen zu Tage trat, hat Thukydides als Augenzeuge meisterhaft geschildert.

178) Wenn in der ὑπόθεσις bemerkt wird: *χαριέντως δὲ τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὥς φησι Δικαίαρχος*, so folgt daraus nicht, dafs schon Dikäarch das Urtheil unbillig fand (so fassen es die Späteren auf, s. Aristides II 334), sondern Dikäarch hatte nur nach den Didaskalien vermerkt, dafs Philokles den ersten, Sophokles den zweiten Preis erhielt.

litischen Antipathien suchen, da das Drama des Sophokles, wenn schon unter dem gewaltigen Eindruck der Zeitverhältnisse gedichtet, doch von jeder politischen Tendenz weit abliegt und nach keiner Seite hin verletzend wirken konnte. Philokles wird nicht mit eigenen Arbeiten, sondern mit einer Tetralogie des Aeschylus concurrirt haben, und wenn die Kampfrichter dem alten Meister den ersten Preis zuerkannten, wird Sophokles selbst am wenigsten in diesem Urtheile eine unverdiente Kränkung gefunden haben.

Sophokles hat manchmal etwas Kühles, da bei seinem poetischen Schaffen die Reflexion besonders thätig war. In dieser Tragödie ist eine gewisse Wärme der Empfindungen wahrzunehmen, die um so wohlthuender wirkt, je herber die Schicksalsverflechtung ist, welche der Dichter uns vor Augen rückt. Auch der Chor, obwohl unselbständig wie immer bei Sophokles, wird doch sehr passend verwandt, um die Zuhörer in die geeignete Stimmung zu versetzen.[179]) Diese Gesänge zeichnen sich nicht nur durch tiefen sittlichen Gehalt, sondern meist auch durch ungewöhnlichen Schwung und Feuer aus; man fühlt hier gleichsam die läuternde Wirkung der schweren Zeit, welche der Dichter mit seinen Zeitgenossen eben durchlebt hatte. Wenn der Bau der Verse im Dialog weniger kunstgerecht erscheint, so mag es unentschieden bleiben, ob die unruhige Zeit nicht die nöthige Muse gönnte, oder ob diese lässigere Weise absichtlich mit Rücksicht auf die aufregende dramatische Handlung gewählt ward.

Philoktet.

Den **Philoktet** hat Sophokles Ol. 92, 3, also nur wenige Jahre vor seinem Tode, geschrieben.[180]) Aber das Stück zeigt keine Spur von Altersschwäche; man sieht vielmehr, wie der Dichter damals noch im vollen Besitz geistiger Frische war. Sophokles behandelt hier einen Stoff, den schon Aeschylus und Euripides vor ihm bearbeitet hatten[181]); aber auch wenn eine Vergleichung mit den Dramen

179) Das Verhältnifs der melischen Partien zum Dialoge ist etwa wie 1 : 3.

180) In dem Argument: ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίππου, πρῶτος ἦν. Leider werden weder die anderen zur Tetralogie gehörenden Stücke, noch die Mitbewerber des Sophokles genannt.

181) Im Argument ist zu schreiben: κεῖται καὶ παρ' Αἰσχύλῳ (καὶ παρ' Εὐριπίδῃ) ἡ μυθοποιΐα. Euripides' Philoktet ist Ol. 87, 1 aufgeführt.

seiner Vorgänger uns vergönnt wäre, so würde dies sicherlich der Sophokleischen Dichtung keinen Eintrag thun.[182]) Der Philoktet gehört zu den Intriguenstücken, einer Gattung, die der damals herrschenden Richtung besonders zusagte. Allein im Vergleich mit dem künstlichen dramatischen Apparate des Euripides erscheint die Handlung schlicht, aber alles Einzelne ist mit grofser psychologischer Kunst ausgeführt, so dafs Sophokles mit einfachen Mitteln eine bedeutende Wirkung erzielte.

Die Quelle der Fabel ist der epische Kyklus. Bei Lesches bringt Diomedes den kranken Philoktet, der im Beginn des Krieges in Lemnos ausgesetzt worden war, nach Troia zurück[183]), weil ein Seherspruch verkündet hatte, nur durch die ihr Ziel niemals verfehlenden Geschosse des Herakles, welche Philoktet besafs, könne Troia bezwungen werden. Für die schlichte epische Dichtung war Diomedes die geeignetste Persönlichkeit, um diesen Auftrag auszuführen; die Tragödie setzt an seine Stelle den Odysseus. So spitzt sich der dramatische Conflikt zu; denn Odysseus hatte früher den Philoktet an die öde Küste von Lemnos gebracht und mufste ihm vor allen anderen verhafst sein. Dem Aeschylus, der, sei es nach eigener Erfindung oder nach einer abweichenden Tradition[184]), die Rolle des Diomedes auf Odysseus überträgt, sind mit richtigem Takte die anderen Tragiker gefolgt; nur gab Euripides, um die Handlung reicher auszustatten, dem Odysseus den Diomedes als

182) Lehrreich ist die Parallele, welche Dio Chrysostomus LII zwischen diesen drei Tragödien zieht. Jeder der drei Tragiker hat den Stoff anders behandelt. Sophokles, der letzte Bearbeiter, war in der schwierigsten Lage, aber er verstand es, neu zu sein, ohne dem Geiste des alten Mythus zu nahe zu treten.

183) Es ist unrichtig, wenn man glaubt, Lesches habe dem Diomedes auch noch den Odysseus beigegeben. Bei dem Kykliker vollbringt Diomedes allein diesen Auftrag; ebenso holt Odysseus den Neoptolemus von Skyros; dann rauben beide Helden das Palladium. Diese Anordnung der Begebenheiten entspricht der symmetrischen Anlage des Epos; es wäre ein Fehler gewesen, wenn der Epiker einen Helden ohne Noth allzu oft vorgeführt hätte. Auch in dem Gemälde in den Propyläen zu Athen (wohl von Polygnot, s. Pausanias I 22, 6) holt Diomedes den Philoktet zurück.

184) Aus Pindar Pyth. I 53 kann man schliefsen, dafs nach volksmäfsiger Sage oder bei einem anderen Dichter (vielleicht einem Lyriker; denn an den Philoktet des Epicharmus ist schwerlich zu denken) mehrere Heroen diesen Auftrag vollzogen.

Begleiter[185]), während bei Sophokles den Auftrag, Philoktets Hülfe für die gemeinsame Sache zu gewinnen, Neoptolemus unter Mitwirkung des Odysseus erhält, eine sinnreiche Neuerung, welche dem Dichter Gelegenheit bot, sein grofses Talent in der Charakterzeichnung aufs Glänzendste zu bewähren.

Philoktet, auf der Fahrt nach Troia durch giftigen Schlangenbifs verwundet, wurde von den Achäern, denen die Gemeinschaft mit dem kranken Helden als unerträgliche Last erschien, erbarmungslos verstofsen. An dem öden Strande von Lemnos bringt er, in der Einsamkeit mühselig sein Leben fristend, gequält von schmerzvoller, unheilbarer Krankheit, wie von dem Gefühl unverdienter, bitterer Kränkung, seine Tage zu. Endlich naht dem schwergeprüften Dulder unerwartet die Stunde der Erlösung. Erst als man erfuhr, dafs Troia nur mit Philoktets Hülfe erobert werden könne, erinnerte man sich des Helden, den man dem bittersten Elende preisgegeben hatte. Philoktet hatte gerechten Grund, dem Atriden und dem Odysseus, der zur Ausführung der herzlosen That die Hand geboten hatte, zu grollen. Und wieder ist Odysseus bereit, den Mann, der ihn tödtlich hassen mufste, zurückzuführen, da seine Theilnahme für den glücklichen Ausgang des langwierigen Krieges unentbehrlich war. Der schlaue Odysseus war der geeignetste Mann, um diesen schwierigen Auftrag zu vollziehen; aber, um seinen Zweck sicher zu erreichen, wählt er sich den jungen Sohn des Achilles zum Genossen. Neoptolemus soll durch kluge Verstellung das Vertrauen des verbitterten Philoktet gewinnen, während Odysseus im Hintergrunde die Fäden des Anschlags unsichtbar lenkt. Neoptolemus, der überlegenen Einsicht des gereiften Mannes sich unterordnend und durch die lockende Aussicht auf hohen Ruhm bestimmt, versteht sich, wenn auch widerstrebend, zu der zweideutigen, seiner unwürdigen Rolle. Indem Neoptolemus vorgiebt, von den Atriden und Odysseus, die ihm schweres Unrecht zugefügt, in bitterem Groll geschieden zu sein, bringt Philoktet arglos dem Jünglinge, von dem

185) Aeschylus' Philoktet war eine *ἁπλῆ τραγῳδία*; drei Personen (aufser den beiden Hauptfiguren noch Athene) genügten. Euripides' Stück (eine *πεπλεγμένη τραγῳδία*) führte aufser dem Lemnier Aktor auch noch eine Gesandtschaft der Troer ein, die gleichfalls um die Bundesgenossenschaft des kranken Helden warben. Dieses Drama, unmittelbar vor dem Ausbruch des grofsen Krieges gedichtet, war eben ein Zeit- und Sittenbild.

er keinen Verrath erwartet, volles Vertrauen entgegen und bittet flehentlich ihn aus seiner trostlosen Lage zu befreien. Ein Bote, der auf Geheifs des Odysseus berichtet, Diomedes und Odysseus seien ausgezogen, um Philoktet im Guten oder mit Gewalt nach Troia zu bringen, beschleunigt den Fortschritt der Handlung, indem Philoktet zu raschem Aufbruch treibt. Aber ein heftiger Anfall der Krankheit führt eine Verzögerung und zugleich eine entscheidende Wendung herbei. Denn Neoptolemus, bei dem Anblick der unsäglichen Leiden von aufrichtigem Mitgefühl ergriffen und gerührt durch das unbedingte Vertrauen des Helden, der den Bogen treuherzig in seine Hand gelegt hatte, enthüllt ihm das künstliche Gewebe der Täuschung, erklärt aber zugleich, Philoktet müsse ihm nach Troia folgen, und weigert sich den Bogen zurückzugeben. Der Unglückliche, der sich verrathen sieht, braust in heftigstem Zorne auf und schildert so herzbewegend das Elend, welches ihm bevorsteht, wenn er seines einzigen Besitzes, der Pfeile des Herakles, beraubt sei, dafs der mitleidige Jüngling in seinem Entschlusse zu schwanken beginnt. Da tritt plötzlich Odysseus auf. Philoktet, der alsbald den verhafsten Gegner erkennt, macht seinem Abscheu in leidenschaftlichen Worten Luft. Odysseus setzt den Vorwürfen und Verwünschungen des Unglücklichen die gemessenste Ruhe entgegen, erklärt, man bedürfe seiner nicht, da der Besitz des Bogens genüge, und entfernt sich mit Neoptolemus, der während dieser Scene ein beredtes Schweigen beobachtet und am Schlufs seine Gesinnung nicht verleugnet, indem er dem Chor gebietet noch zurückzubleiben, vielleicht werde es gelingen, den Philoktet umzustimmen, so dafs er sich freiwillig entschliefse ihm nach Troia zu folgen. Allein der Zuspruch des Chores bleibt wirkungslos. Die Verzweiflung des Philoktet, der sich nun erst ganz elend und verlassen fühlt, erreicht hier den Gipfel. Er betheuert mit dem heiligsten Eide, niemals in das Begehren seiner Feinde zu willigen, die ihn einst ins Elend stiefsen und erst in der Bedrängnifs sich seiner erinnern. Ja, der Gedanke des Selbstmords, mit dem er schon früher gedroht hatte, taucht wieder auf; doch lenkt er alsbald ein und zieht sich völlig gebrochen in die Felsgrotte zurück. Inzwischen steht bei Neoptolemus der Entschlufs fest, was er gefehlt, wieder gut zu machen und dem Philoktet den Bogen zurückzugeben. Nach einem lebhaften Wortwechsel mit Odysseus, der sich vergeblich bemüht, ihn von diesem Gedanken abzubringen,

händigt er dem Philoktet seine Waffe aus. Umsonst versucht Odysseus dies mit Gewalt zu verhindern, und nur mit Mühe hält Neoptolemus den Philoktet zurück, die Wirkung der unfehlbaren Geschosse an seinem Gegner zu erproben. Neoptolemus erneuert mit eindringlichen Worten seine Bitte, aus freiem Entschlusse nachzugeben. Philoktet erkennt dankbar den Edelmuth des Jünglings an. Der Sturm der Leidenschaft hat sich gelegt, und er ist ruhigem Zuspruche nicht mehr unzugänglich; aber zuletzt siegt doch das tiefgewurzelte Mifstrauen, er vermag seinen Sinn nicht zu ändern. So ist Neoptolemus bereit, das Wort, welches er ihm einmal gegeben hatte, zu erfüllen und ihn in seine Heimath zurückzuführen.

Der Kampf der widerstrebenden Interessen ist auf eine Spitze getrieben, wo eine innerliche Lösung unmöglich erscheint. Sollte die dramatische Handlung nicht resultatlos ausgehen, so konnte nur das Eingreifen einer höheren Macht eine befriedigende Entscheidung herbeiführen. Sophokles trägt daher kein Bedenken, von diesem Mittel, welches er sonst nur sparsam angewandt zu haben scheint, Gebrauch zu machen. Herakles, der vom Philoktet hochverehrte Heros, dem sein Vater Pöas einst nahe gestanden hatte, Herakles, dessen Geschosse er selbst als letztes Vermächtnifs in seiner Hand hatte, gebietet ihm nach Troia zu ziehen; dort werde er nicht nur Heilung finden, sondern auch, mit Neoptolemus treu verbunden, Ilions Feste brechen und unsterblichen Ruhm gewinnen. Philoktet hatte diese Verheifsung schon früher vernommen, aber unter Umständen, welche sein Mifstrauen wachrufen mufsten. Jetzt, wo Herakles' Mund ihm den Spruch des Schicksals offenbart, welcher dem Schwergeprüften Erlösung zusichert, schwindet jeder Argwohn, und Philoktet ist bereit, wieder als dienendes Glied der Volksgenossenschaft, welche ihn ausgestofsen hatte, seine Pflicht zu erfüllen. Diese Umwandlung tritt nicht plötzlich ein; sie ist durch die frühere Scene genügend vorbereitet. Schon der Edelmuth des Neoptolemus hatte den Philoktet tief gerührt und seinen Trotz gebrochen, aber er fürchtete, wenn er nachgebe, sich selbst untreu zu werden.

Der Philoktet des Sophokles, ein Drama von geschlossener Einheit und streng symmetrischem Bau, beruht, obwohl die Verwicklung mehr oder minder durch Berechnung und List bedingt ist, auf einfachen Voraussetzungen; auch liegt der Nachdruck nicht sowohl auf der Situation, sondern auf der Charakterzeichnung. Das künst-

lich verschlungene Spiel der Intrigue dient vor allem dazu, die Individualität der Handelnden, ihr inneres Leben in klar umschriebenen Zügen vorzuführen; denn es sind nicht typische Gestalten, sondern lebendige Persönlichkeiten, deren Kämpfe des Dichters Kunst uns vergegenwärtigt.

In erster Linie steht Philoktet, ein leidender Held, aber von einer Seelenstärke und Grofsheit, dafs die Macht des tragischen Pathos uns mit aller Gewalt ergreift und fortreifst. Vergeblich müht man sich nachzuweisen, dafs Philoktet durch eigene Verschuldung sich seine unerträglichen Leiden zugezogen habe.[186]) Allein in den Worten des Dichters findet sich nicht die mindeste Andeutung. Sophokles begnügt sich damit, dafs er auch diese Leiden als Schickungen einer höheren Macht bezeichnet. Neoptolemus vermuthet[187]), die Götter hätten deshalb das Unglück über Philoktet verhängt, um ihn zu verhindern des Herakles siegreiche Geschosse eher auf die Troianer zu richten, als bis die von den Göttern für den Untergang Troias gesetzte Frist abgelaufen sei. Man mag diesen Versuch, die Verwundung des Helden durch den giftigen Schlangenbifs und seine Aussetzung auf der Insel Lemnos zu motiviren, als einen Nothbehelf betrachten, immer aber erscheint Philoktet als ein unschuldig Leidender, und gerade darum empfinden wir die innigste Theilnahme mit seinem Geschick. Zugleich aber bewundern wir die unerschütterliche Kraft und Willensstärke, welche er nach allen Seiten hin bewährt. Aus der menschlichen Gesellschaft ausgestofsen, bringt er unter den gröfsten Entbehrungen seine Tage zu, während ein unheilbares Leiden seine Kräfte aufzehrt. Körperliche Pein darzustellen ist immer eine bedenkliche Aufgabe für den dramatischen Dichter; Jammer und Klagegeschrei scheint des Mannes unwürdig. Aber Sophokles scheut sich nicht vor diesem kühnen Wagnifs.[188])

186) Es ist ein Fehlschlufs, wenn man sich auf Aristoteles Poet. c. 13 p. 1452 B 34: *οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν)* beruft; denn in unserer Tragödie tritt vielmehr der entgegengesetzte Schicksalswechsel ein, Philoktet wird gerettet.

187) Philoktet 193. Der Chor erklärt 684 den Philoktet geradezu für schuldlos.

188) Aehnlich in den Trachinierinnen, dann in dem verlorenen Drama (den *Νίπτρα*), welches den Tod des Odysseus durch den Rochenstachel darstellte.

Der Kampf mit den körperlichen Schmerzen, der dem willensstarken Manne laute Wehklagen auspreſste, wird auf das Ergreifendste geschildert, ohne daſs der Held an seiner Würde Einbuſse erlitte. Noch herber sind die Seelenschmerzen, welche in den verschiedensten Gestalten auf ihn eindringen. Standhaft widersteht Philoktet allen Versuchungen, die ihm nahe treten. Er ist fest entschlossen, eher hülflos unterzugehen, als irgend etwas zu thun, was seines Charakters unwürdig, mit seiner Heldenehre unvereinbar schien. Wohl ist Philoktet von Haſs und Miſstrauen gegen die, welche er als die Urheber seines Unglücks betrachtet, erfüllt. Aber die schweren Kränkungen, die er erfahren, rechtfertigen seine Erbitterung. Nicht aus Trotz und Eigenwillen entspringt diese Unnachgiebigkeit, sondern aus dem hohen Selbstgefühl eines geradsinnigen Mannes, der sich seines Werthes bewuſst ist. Als Herakles herabsteigt und ihm die Gewiſsheit der nahen Erlösung giebt, folgt er willig. Dieser starre Charakter war dennoch zarter Empfindungen fähig. Rührend ist es, wie Philoktet zuletzt nicht ohne Wehmuth von der unerfreulichen Stätte scheidet, auf der er lange, trübe Jahre verlebt hatte. Oft getäuscht und betrogen, bringt er dem Sohne des Achilles volles Vertrauen entgegen und hegt warmes Gefühl der Dankbarkeit für jede Gutthat, die ihm der Jüngling zu erweisen bereit war.

Dem Philoktet gegenüber steht der jugendliche Sohn des Achilles, eine reine, unverdorbene Natur, die ihren angeborenen Adel nicht verleugnet. Es war das erste Mal, daſs Neoptolemus am handelnden Leben theilnimmt. Pflichtgefühl und Bescheidenheit geboten ihm, der Leitung des älteren erfahrenen Mannes zu folgen. So fügt sich Neoptolemus anfangs den schlauen Rathschlägen des Odysseus, obwohl zögernd; denn es widerstrebt seinem Gefühl, das Vertrauen eines Unglücklichen zu täuschen und durch Arglist sein Ziel zu erreichen. Aber als der Trug über alles Erwarten gelungen ist, kommt die Reue über ihn, und er empfindet es schmerzlich, daſs er sich durch Odysseus vom geraden Wege hatte abbringen lassen. Dieser innere Kampf, in dem seine bessere Natur den Sieg davonträgt, wird nur angedeutet. Aber nachdem er offenherzig dem Philoktet alles bekannt hat, kann ihn nichts von dem Vorsatze abbringen, was er gefehlt, wieder gut zu machen. Weder das Zureden noch die Drohungen des Odysseus haben über ihn Gewalt. Er fürchtet nicht die Rache der Atriden, noch den Zorn der Achäer, ja, er

ist bereit, hochherzig das gröfste Opfer zu bringen, indem er der Aussicht auf Heldenruhm entsagt, um sein einmal verpfändetes Wort zu halten.[189]) Siegreich geht Neoptolemus aus dieser schweren Prüfung hervor; der unerfahrene Jüngling ist zum Manne gereift, der nach freiem Entschlusse handelt und fortan nur der Stimme in der eigenen Brust folgt.

In schroffem Gegensatz zu beiden steht der klug berechnende, welterfahrene Odysseus, die eigentliche Triebfeder der dramatischen Handlung; aber das schlaue Gewebe seiner List erweist sich wirkungslos. Odysseus vermag dem energischen, schroffen Charakter des Philoktet gegenüber ebenso wenig auszurichten, wie den offenen, hohen Sinn des Neoptolemus dauernd für seine Zwecke zu benutzen. Odysseus ist nicht unedel. Er verfolgt nicht persönliche Zwecke, sondern wirkt unermüdlich im Dienste des Gemeinwesens; aber hier ist ihm jedes Mittel recht, wenn es zum Ziele führt. Nicht das Gefühl, sondern die Berechnung des Verstandes ist für ihn mafsgebend.

Den Chor bilden nicht, wie bei den Vorgängern des Sophokles, Bewohner der Insel Lemnos, sondern Krieger des Neoptolemus. Dadurch wird der Eindruck der vollständigen Isolirung, in der Philoktet lange Jahre zugebracht hatte, entschieden verstärkt. Da die Bühne nur einmal auf kurze Zeit von den Schauspielern verlassen wird, so bringt der Dichter den Chor in unmittelbare Beziehung zu den handelnden Personen, und die Form des Wechselgesanges kommt vorzugsweise in Anwendung.[190]) Der Chor wird in der gewohnten Weise des Sophokles benutzt; er zeigt warmes Mitgefühl mit dem Unglück des Philoktet, aber er unterstützt auch nach Kräften den Versuch des Neoptolemus, durch Verstellung seinen Zweck zu erreichen. Denn als Neoptolemus, in innerem Kampfe mit sich begriffen, unsicher schwankt, tritt der Chor, dem die veränderte Stimmung seines Gebieters noch verborgen ist, selbständiger auf und räth ohne Verzug den günstigen Augenblick zu benutzen. Der Um-

189) Dafs diese Umwandlung wohl motivirt ist, deutet Aristot. Eth. Nic. VII 10 p. 1151 B 18 an, und in der That kehrt Neoptolemus nur zu seiner eigenen, ursprünglichen Natur zurück.

190) Nur in der Mitte des Dramas 676 findet sich ein eigentliches Stasimon, um dem Darsteller der anstrengenden Rolle des Philoktet eine kurze Pause zu gewähren.

fang der melischen Partien ist übrigens gemäſs der Praxis der jüngeren Tragödie beschränkt.[191]) Sonst bestätigt die ziemlich freie Behandlung der Verse des Dialoges die Ueberlieferung, daſs der Philoktet zu den letzten Arbeiten des Sophokles gehörte.[192])

Oedipus auf Kolonos. Das letzte Vermächtniſs des Dichters ist der **Oedipus auf Kolonos**. Nach einer vielfach bezeugten Ueberlieferung hat Sophokles dieses Drama hochbetagt geschrieben und aus Anlaſs des bekannten Zerwürfnisses mit seinem Sohne Iophon die Parodos vorgelesen[193]), um zu beweisen, daſs er noch im vollen Besitz seiner Geisteskräfte sei. Die Kritik der Neueren hat diesen Vorgang angezweifelt. Aber selbst wenn das Ganze erfunden sein sollte, knüpft doch die Anekdotendichtung meist an eine Thatsache an, wie eben hier daran, daſs diese Tragödie die letzte Arbeit des greisen Dichters war. Zur erwünschten Bestätigung dient die Nachricht, daſs das Drama erst vier Jahre nach Sophokles' Tode Ol. 94, 3 durch seinen Enkel zum ersten Male aufgeführt ward.[194])

Demungeachtet haben Neuere, welche hier eine politische Tendenz wahrzunehmen vermeinten, den zweiten Oedipus bald in den Anfang des groſsen Krieges, bald um Ol. 90, 1 verlegt, oder man hat auch, um jener Ueberlieferung gerecht zu werden, angenommen, das Drama sei in früherer Zeit ausgearbeitet, aber erst viel später durch den jungen Sophokles veröffentlicht worden. Diese Vermuthungen sind grundlos. In der Tragödie kommt nichts vor, was

191) Das Verhältniſs zum Dialog ist etwa wie 1 : 4.

192) Im Philoktet treffen wir mehr Auflösungen (120) als in jeder anderen Tragödie des Sophokles, aber im Vergleich mit der laxen Praxis, die damals Euripides übte, erkennt man auch so die maſshaltende Art des Sophokles.

193) Plutarch an seni resp. ger. c. 3, 3; nicht das ganze Drama, welches vielleicht noch gar nicht vollendet war. Cicero de sen. c. 7, 22 schreibt *Oedipum Coloneum recitasse* und gebraucht nachher den Ausdruck *carmen*, wie er auch de fin. V 1, 3 den Eingang dieser Tragödie als *carmen mollissimum* bezeichnet. Cicero fand vielleicht in seiner Quelle *ᾆσμα* vor und war über die Sache selbst nicht im Klaren.

194) Arg. Oed. Kol.: *ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ υἱιδοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος, ὅς ἐστι τέταρτος ἀπὸ Καλλίου, ἐφ' οὗ φασιν οἱ πλείους τὸν Σοφοκλέα τελευτῆσαι.* Wahrscheinlich geschah dies auf ausdrücklichen Wunsch des Dichters, der den geliebten Enkel auf diese Weise beim Publikum einführen wollte. Als Sophokles starb, war der Enkel wohl noch zu jung; daher die auffallende Verzögerung.

eine bewufste Bezugnahme auf allgemeine Zeitverhältnisse verriethe[195]); am wenigsten darf man dem Dichter die Absicht unterlegen, auf eine Versöhnung mit den Thebanern hinzuarbeiten. Mit mehr Schein könnte man das entgegengesetzte Motiv voraussetzen. Allein wenn auch in der Tragödie Theben und Athen einander nicht eben freundlich gegenüberstehen und dies mit der damaligen politischen Lage stimmt, so ist dies durch die dramatische Handlung genügend motivirt. Sophokles hat diesen Antagonismus nicht hereingetragen; er bot sich von selbst dar, und eben weil damals beide Staaten sich entfremdet waren, erschien eine schonende Rücksicht um so weniger geboten. Aber dies hält den Dichter nicht ab, in seiner mafsvollen Weise mehrmals auch anerkennende Worte über die Thebaner einzuflechten.[196])

Mit der Ueberlieferung, welche den zweiten Oedipus an das Ende der dichterischen Laufbahn des Sophokles setzt, stimmt auch der Eindruck, den das Stück auf den unbefangenen Beurtheiler macht. Das dramatische Interesse ist geringer als sonst; die Handlung schreitet langsam vorwärts; die Charaktere treten nicht in so klar ausgeprägten Zügen wie in den früheren Arbeiten uns entgegen; dazu kommt die behagliche Breite und Fülle der Darstellung. Kurz man nimmt hier eine gewisse Abnahme der Kraft wahr, welche zuletzt naturgemäfs auch bei dem lange Zeit jugendlich frischen Greise eintreten mufste.[197])

Von dem Oedipus auf Kolonos spricht das Alterthum mit ungetheilter Anerkennung.[198]) Es ist begreiflich, dafs man gerade die

195) Nur in dem Chorliede 698 ff. wird auf die Einfälle der Lakoner im Anfange des Krieges, welche überall das Land verwüsteten und nur die heiligen Oelbäume verschonten, Bezug genommen.

196) Besonders 919 ff. 929. 937 ff. Die neueste Kritik hat diese Verse entweder als Interpolationen aus späterer Zeit oder als Zusätze des jüngeren Sophokles ausscheiden wollen, aber diese Operation ist zum Theil gar nicht ausführbar. Der Versuch, die Mängel und wirklichen oder vermeinlichen Widersprüche dieser Tragödie auf eine durchgreifende Umarbeitung von der Hand des Iophon zurückzuführen, wird wohl nicht leicht Zustimmung finden.

197) Wenn der Chor über die Noth des Greisenalters klagt (1211), so ist diese Klage zwar schon an sich angemessen; aber diese wie andere Aeufserungen, die auf die persönlichen Verhältnisse des Dichters passen, gewinnen doch erst so volle Bedeutung.

198) Argum. I: τὸ δὲ δρᾶμα τῶν θαυμαστῶν. Argum. des Sallustius: ἄφα-

letzte Dichtung des gefeierten Tragikers hochhielt; für die Athener hatte schon die anmuthige Schilderung benachbarter Oertlichkeiten etwas Ansprechendes. Ebenso werden heimische Erinnerungen geschickt benutzt. Das Auftreten des Königs Theseus mufste dem Nationalgefühle schmeicheln. Auch die Urtheile der Neueren lauten fast ohne Ausnahme günstig. Man hat diesem Drama sogar eine bevorzugte Stelle angewiesen; manche haben behauptet, der eigenthümliche Charakter der Sophokleischen Poesie stelle sich hier am reinsten dar. Der Stoff, mehr für lyrische als dramatische Behandlung geeignet, übte unwillkürlich Einflufs auf Geist und Charakter der Tragödie aus, und eben dieses lyrische Element, der mehr weiche, rührende als kräftige Ton mag unbewufst auf das Urtheil der Neueren eingewirkt haben.

Das Drama, welches das Lebensende des greisen Oedipus und zugleich seine Rechtfertigung darstellt, ist gewissermafsen eine Fortsetzung und Ergänzung des Königs Oedipus. Der Gedanke, den friedlosen Dulder endlich der Ruhe und Erlösung theilhaftig werden zu lassen, mufste für den Dichter, der selbst an der Neige des Lebens stand, etwas ungemein Anziehendes haben. Hier fand er Gelegenheit, die liebgewonnenen tragischen Gestalten noch einmal vorzuführen; hier konnte er sich über die höchsten sittlichen Probleme aussprechen.

Der Oedipus auf Kolonos ist wesentlich als freie Dichtung zu betrachten; was die Sage darbot, war wenig. Sophokles sah sich daher vorzugsweise auf seine eigenen Hülfsmittel angewiesen. Die attische Lokalsage eignete sich die letzten Tage des Oedipus zu.[199])

τος δέ ἐστι καθόλου ἡ οἰκονομία ἐν τῷ δράματι, ὡς οὐδενὶ ἄλλῳ σχεδόν. Schol. 237: *ἡ οἰκονομία θαυμαστή.* Die Echtheit einzelner Verse wird bezweifelt, s. 237. Ueber den Schlufs wird zu 1669 bemerkt *οὐκ εὐκαταφρόνητα*; also fanden wohl manche Kritiker den Ausgang des Dramas schwächer.

199) Aeschylus folgt der alten Sage und läfst den Oedipus in Theben sterben; dagegen bei Euripides am Schlufs der Phönissen wird Oedipus von Kreon verbannt und verläfst unter dem Geleite der Antigone Theben, um, wie ihm ein Orakel verkündet hat, in dem attischen Kolonos in Frieden zu sterben (Phön. 1705 ff.). Man darf daraus nicht schliefsen, Euripides habe bereits die Sophokleische Dichtung gekannt, die dann eben nicht die letzte Arbeit des Sophokles sein könnte; noch weniger darf man diese Uebereinstimmung mit Sophokles benutzen, um die Echtheit des Schlusses der Phönissen zu verdächtigen. Euripides kannte die attische Tradition so gut wie Sophokles, der auf

In Attika findet der Ausgestofsene Aufnahme und, nachdem er im heiligen Bezirk der Eumeniden entsühnt ist, seine Grabesstätte. Zum Dank dafür wird Oedipus fortan als Schutzgeist zum Segen des attischen Landes walten. Diese Hülfe soll sich einstmals bei einem Einfall der Thebaner wirksam erwiesen haben. An diese sagenhafte Ueberlieferung knüpft Sophokles an. Aber diese Elemente reichten für ein Drama nicht aus, welches vor allem Handlung verlangt. Daher läfst der Dichter zunächst den Kreon, später den Polyneikes auftreten. Jeder sucht in selbstsüchtiger Absicht den Oedipus zu gewinnen und das Heil, welches den Athenern beschieden war, sich zuzuwenden. So erscheint der Ausgestofsene, den man bisher ängstlich gemieden hatte, eifrig umworben. Während der Sohn sich als demüthig Bittender naht, droht Kreon mit Gewalt und weist die Töchter von der Seite des Greises. Indes steht keine ernstliche Gefahr zu besorgen, da Theseus mit bereiter Hülfe nahe ist. Wohl hat der Dichter die einfache Anlage durch reichen Scenenwechsel zu beleben verstanden, aber die Handlung ist gering. Dem Helden des Dramas fällt wesentlich eine passive Rolle zu; es fehlt die Verwickelung und das Umschlagen des Geschickes. Nach einigen retardirenden Momenten endet das Stück mit der wunderbaren Entrückung des Oedipus.

In mancher Beziehung erinnert dieses Drama an die Eumeniden des Aeschylus. Wie dort der Fluch von dem Muttermörder genommen wird, so wird hier die schwere Schuld des Vatermordes und der blutschänderischen Ehe gesühnt. Nur treten bei Sophokles an die Stelle des gerichtlichen Urtheiles religiöse Ceremonien.[200]) In beiden Fällen aber offenbart sich die göttliche Gnade sichtbar an dem Schuldbeladenen. Wie Aeschylus an heimische Institute anknüpft und die mythischen Vorgänge der alten Zeit durch das

die Lokalsage als seine Quelle 62 selbst hinzudeuten scheint; wohl aber kann der Schlufs der Euripideischen Tragödie zuerst in Sophokles den Gedanken angeregt haben, diesen Vorwurf dramatisch zu behandeln.

200) Darin, dafs Oedipus, ohne es zu wissen, den heiligen Hain der Eumeniden betritt, wo ihm beschieden war, Erlösung von der schweren Schuld zu finden, welche jene Göttinnen zu rächen berufen waren, giebt sich der günstige Wandel seines Schicksals kund. So gewinnt auch die Reinigungsceremonie, der sich Oedipus unterwerfen mufs, weil er gegen das Verbot den geheiligten Raum berührt hatte, tiefere Bedeutung (vgl. Schol. 462).

Interesse der unmittelbaren Gegenwart belebt, so weifs auch Sophokles geschickt das patriotische Gefühl zu befriedigen, indem er in Theseus, der bereitwillig dem Landesflüchtigen Schutz gewährt, die anerkannte Humanität seiner Vaterstadt verherrlicht. Auch der Schauplatz der Handlung war günstig. Hier hatte der Greis, in dem die Erinnerung an seine Jugend recht lebendig werden mochte, Gelegenheit, in einem farbenreichen Gemälde die Anmuth seines Geburtsortes zu schildern, der alten Sagen und Heiligthümer von Kolonos zu gedenken. Wenn Sophokles die Erinnyen nur beiläufig erwähnt, indem er nachdrücklich und wiederholt die ehrfurchtsvolle Scheu betont, mit der jeder sich der Stätte dieser Göttinnen nahte, so mochte er nicht in die Fufsstapfen des Aeschylus treten, der den Zorn jener Göttinnen in den Vordergrund rückt und mit der Umwandlung der Rachegeister in freundlich gesinnte Dämonen sein Drama wirksam abschliefst.

Die Tragödie des Sophokles wirkt vorzugsweise auf Empfindung und Gemüth. Ein wehmüthiger Ton, das Gefühl von des Erdenlebens Hinfälligkeit zieht sich hindurch, wird aber gemildert durch tröstliche Hoffnungen, durch den Hinblick auf den Tod, der von allen Leiden erlöst, ein Gedanke, welcher dem lebensmüden Greise besonders nahe gelegt war. Namentlich in den Chorliedern finden diese Empfindungen angemessenen Ausdruck. Das Rührende, welches in dem Stoffe liegt, indem ein von den Erinnyen Verfolgter, auf dem der Fluch schwerer Frevel lastet, nach Götterbeschlufs zuletzt in dem heiligen Haine der Göttinnen Frieden und Ruhe findet, an der Stätte, die man mit geheimem Grauen betrachtete und ängstlich mied, von seiner Schuld befreit wird, hat der Dichter vortrefflich benutzt. Gleich die erste Scene, wo der blinde, hülflose Greis, den alle verlassen haben, nur von der treuen Tochter begleitet, auftritt, eröffnet in angemessenster Weise das Stück. Echt poetisch und ergreifend ist vor allem der Schlufs, wo Oedipus, als ihn eine Götterstimme abruft, sich mit den Töchtern an die geweihte Stätte, wo er sterben sollte, begiebt, nachdem er die Seinen gesegnet und entlassen hat, mit Theseus allein bleibt und plötzlich der Erde entrückt wird. Solche Scenen, die noch heute auf jedes empfängliche Gemüth einen tiefen Eindruck machen, konnten zur Zeit des Dichters um so weniger ihre Wirkung verfehlen, da die Tragödie zugleich das patriotische Interesse lebhaft in Anspruch nahm.

Allein die Sage von Oedipus' Tod in der Fremde war, ungeachtet der poetischen Momente, doch für die Tragödie kein recht günstiger Vorwurf; wenigstens die Art, wie Sophokles den Stoff durch Handlung und leidenschaftlichen Kampf zu beleben versucht hat, kann nicht recht befriedigen.

Dafs eine Weissagung den Oedipus nach Athen führt, um dort Ruhe und Frieden zu finden, ist angemessen. Aber wenn auch den Thebanern ein warnender Orakelspruch zugeht und auf diesen Anlafs sowohl Kreon als auch Polyneikes den Ausgestofsenen als Bundesgenossen zu gewinnen suchen, indem jeder mit Hülfe des Oedipus über den anderen zu siegen hofft, so entspricht dies freilich der gemeinen Wirklichkeit; denn damals pflegte in Griechenland jede der streitenden Parteien sich auf Orakel zu berufen. Bei Euripides, der die Tragödie benutzt, um ein treues Zeit- und Sittenbild zu liefern, würde dies keinen Anstofs erregen; aber ein Dichter, der den Glauben an diese Form der göttlichen Offenbarung aufrecht hält, mufste Bedenken tragen, sich in solchen Widerspruch zu verwickeln.[201]) Entschuldigt wird diese Motivirung mit Hülfe der Orakel nur dadurch, dafs der Dichter so am leichtesten die Einheit der Zeit festzuhalten vermochte. Aufserdem aber ist das Verfahren der Thebaner durchaus sophistisch. Man will den todten Oedipus nicht der Fremde überlassen, aber er soll auch nicht den heimischen Boden berühren, sondern man will ihn hart an der Grenze gleichsam auf neutralem Gebiete bestatten[202]), als ob durch eine so gezwungene Ausdeutung sich das Verhängnifs abwenden liefse.

Kreon erscheint als ein ebenso hinterlistiger, wie gewaltsamer Charakter; selbst im fremden Lande scheut er sich nicht Hand an die anzulegen, welche sich unter den Schutz der Athener gestellt hatten. Aber auch auf Oedipus fällt kein günstiges Licht, indem er sich offen von seiner Heimath lossagt, um fortan im Falle eines Kampfes zwischen Theben und Athen dem letzteren schützend beizustehen. Noch unerfreulicher ist die Begegnung des Oedipus mit dem Sohne. Schon im Zwiegespräch mit Ismene, dann in dem Wortwechsel mit Kreon trat der tiefe, unversöhnliche Groll gegen

201) Oedipus selbst, während er von der Untrüglichkeit seines Orakels überzeugt ist, scheint das der Thebaner zu verdächtigen 794 (denn er kannte diese Weissagung, s. 413).

202) Oed. Kol. 399.

die Söhne hervor. Als die Ankunft des Polyneikes gemeldet wird, verweigert Oedipus den Sohn vor sich zu lassen, und nur mit Mühe läfst er sich bewegen, ihn anzuhören und seine Reden zu beantworten. Freilich ist die Gesinnung des entarteten Sohnes gegen den Vater unverändert; nur selbstsüchtige Berechnung, nicht aufrichtiges Mitgefühl hat ihn hergeführt. Aber auch Oedipus ist sich gleich geblieben; er gedenkt nur der Unnatur seiner Söhne, wie sie mit herzloser Gleichgültigkeit den greisen Vater in die Verbannung ziehen liefsen, und in wildem Grimme spricht er den Fluch gegen sein Geschlecht aus.

Es liegt hier ein unheilbarer Bruch vor. Man wird von dem Dichter nicht verlangen, dafs er eine Aussöhnung, welche nicht möglich war, herbeiführe, aber er durfte nicht durch seine Erfindungen diese dunkeln Schäden in das hellste Licht rücken. Hier zeigt sich wieder einmal recht deutlich die dem Sophokles eigenthümliche Herbigkeit.

Es gab für die Poesie keine würdigére Aufgabe, als zu schildern, wie ein Mensch, der in unseliger Verblendung die schwerste Schuld auf sich geladen hat, endlich durch lange Leiden geläutert und mit Gott und Menschen versöhnt, sein Leben beschliefst. Aber Oedipus, obwohl durch harte Prüfungen zur Selbsterkenntnifs gelangt, ist keineswegs völlig umgewandelt; seine alte Natur, seine leidenschaftliche Heftigkeit bricht immer wieder hervor. So erscheint er auch in den letzten Augenblicken seines Lebens unversöhnlichen Sinnes gegen die Heimath wie gegen die Seinen; und wenn der Dichter ihn auf eine Probe stellt, die er nicht bestehen kann, so ist dies eben ein Mifsgriff. Die Götter haben es gut mit Oedipus vor; sie wollen den, welchen sie früher schwer heimgesucht und gebrochen hatten, wieder aufrichten.[203]) Am deutlichsten offenbart sich diese Huld in dem Lebensende des Dulders. Durch den Tod wird Oedipus nicht nur von seinen Leiden erlöst, sondern gleichsam verklärt; die geheimnifsvolle Weihe seines Verschwindens bereitet seine Verehrung als Heros vor. Aber wir werden erst dann recht an eine solche höhere Gnade glauben, wenn sie durch eine innere Wandlung verdient ist, während bei Sophokles die Versöhnung mehr äufserlicher Art ist. So macht die Tragödie, obwohl sie tiefen

203) Ismenes Worte 394.

Gehalt in sich schliefst und viele Partien vortrefflich sind, doch einen zwiespältigen Eindruck.

In der ungemeinen Fülle und behaglichen Breite der Darstellung verräth sich das Greisenalter; daher ist auch das Drama das umfangreichste unter allen uns erhaltenen Stücken des Sophokles.[204]) Besonders der Eingang und die Schlufspartie sind weit ausgeführt. Gleichwohl hat der Dichter noch immer viel von seiner früheren Kraft sich bewahrt; wo die Leidenschaft hervorbricht, wird die Energie des Ausdrucks nicht vermifst, wie selbst die Reden des altersschwachen Oedipus beweisen. Im Ganzen freilich hat die Sprache etwas Einförmiges und steht in ihrer schmucklosen Weise öfter der Prosa ziemlich nahe, aber daneben findet sich nicht wenig Ungewöhnliches. Man empfängt den Eindruck, als wenn Sophokles mit der Form rang, die sonst sich willig fügte. Wir können freilich nicht immer entscheiden, ob der Dichter vergeblich nach dem rechten Ausdrucke suchte, oder ob mangelhafte Ueberlieferung des Textes die Schuld trägt. Dafs übrigens das Stück mit Sorgfalt ausgearbeitet ist, beweisen die Verse des Dialoges, welche eine gröfsere Strenge der Technik bekunden als der einige Jahre früher geschriebene Philoktet. Der Chor, mit Rücksicht auf die Hauptperson aus Greisen der nächsten Umgegend gebildet, zeigt mehr dramatisches Leben als sonst bei Sophokles. Während Oedipus im Haine der Eumeniden gleichsam festgebannt ist, erscheint der Chor sehr beweglich. Gleich bei seinem ersten Auftreten, wo die Choreuten einzeln auf der Bühne erscheinen, da sich die Nachricht verbreitet hat, dafs ein unbekannter Fremdling an jener geweihten Stätte verweilt, die sonst kein sterblicher Fufs betreten durfte, giebt sich diese Aufregung kund. Sehr bewegt ist auch die Haltung des Chores in der Scene, wo Kreon die Entführnng der Antigone befiehlt[205]); doch wird natürlich jeder thätliche Conflikt zwischen dem Chore und den Begleitern des Kreon vermieden. Die melischen Partien nehmen einen breiten Raum ein[206]), wie es die Eigenthümlichkeit des Stoffes mit sich brachte. So schliefst auch das Drama nach der Sitte der älteren Tragödie mit einem Trauergesange der Töchter des Oedipus ab;

204) Die Zahl der Verse beträgt 1779.

205) Oed. Kol. 824 ff.

206) Auf die Gesänge des Chores und der handelnden Personen kommen mehr als 500 Verse; also ist das Verhältnifs zum Dialog etwa wie 1 : 2½.

denn ungeachtet der befriedigenden Lösung ist doch der Ernst vorwaltend. Die Zahl der Personen überschreitet nicht gerade das übliche Mafs, aber öfter als sonst sind vier Schauspieler gleichzeitig auf der Bühne.[207]) Doch wird die Regel, dafs nur drei sich am Dialog betheiligen dürfen, nicht verletzt.

Die verlorenen Dramen.

Ueber die verlorenen Tragödien des Sophokles ist wenig zu sagen. Wir besitzen von den meisten nur dürftige Reste[208]), welche nicht ausreichen, um von dem Gange der dramatischen Handlung eine bestimmte Vorstellung zu gewinnen[209]); der Inhalt mancher Dramen ist völlig dunkel. Auch Sophokles hat nach dem Vorgange des Aeschylus zuweilen alterthümliche Sagen bearbeitet, welche Heroen mit Göttern unmittelbar in feindliche oder freundliche Beziehung bringen, wie in der Niobe, der Oreithyia, dem Triptolemus, dem Thamyras, wohl besonders in jüngeren Jahren; denn für solche Stoffe war der grandiose Ton der Aeschyleischen Tragödie einzig passend. Dieselben Aufgaben hatte zum Theil schon Aeschylus behandelt; aber gerade dies reizte den Sophokles, sich von neuem daran zu versuchen. Der Meleager des Sophokles, ein vielbearbeiteter Stoff, scheint wenig Beachtung gefunden zu haben, desto mehr der Polyidus oder die Wiedererweckung des Glaukus, Minos' Sohn, ein phantastisch-märchenhafter Vorwurf, den gleichmäfsig alle drei Tragiker bearbeitet haben, welcher für Sophokles, der mit dem mantischen Wesen wohl vertraut war, besondere Anziehungskraft haben mufste. Dem Sophokles eigenthümlich ist Dädalus, als Flüchtling in Sicilien weilend und von Minos verfolgt.[210]) Die Schicksale des Telephus wurden in mehr als einem Drama vorgeführt.[211]) Auffallend ist die Vernachlässigung des reichhaltigen Sagenkreises des Herakles; aufser den Trachinierinnen gehört nur der Amphitryon hierher. Desto mehr zog die Argonautensage mit ihrem alterthümlichen Cha-

207) Daher macht auch die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler Schwierigkeiten.

208) Die Zahl der Bruchstücke (ungefähr 1000) ist nicht so gering, aber diese vertheilen sich auf mehr als 100 Dramen. Weder Chronographen, noch Gnomensammler fanden hier so reichen Stoff wie bei Aeschylus oder Euripides.

209) So läfst sich oft nicht ermitteln, ob ein Stück als Tragödie oder als Satyrspiel zu betrachten ist.

210) In den *Καμίκιοι*; denn der *Δαίδαλος* war wohl ein Satyrdrama.

211) Hierher gehören *Ἀλεάδαι, Μυσοί, Τήλεφος* (wenn hier nicht etwa ein Doppeltitel vorliegt).

rakter den jungen Sophokles an. Die Erlösung der schwergeprüften Tyro von ihrer Peinigerin durch ihre Söhne Pelias und Neleus in zwiefacher Bearbeitung, die Rettung des Athamas vom Opfertode durch Herakles[212]), die Argonauten auf Lemnos[213]), der blinde Phineus[214]), dann die düster-unheimliche Gestalt der Medea in drei Tragödien[215]) führten die bedeutsamsten Momente der Sage vor. An die noch erhaltenen drei Dramen aus dem thebanischen Sagenkreise reihen sich ebensoviel untergegangene an, Alkmäon, Eriphyle und die Epigonen. Nicht minder fleifsig ward die argivische Landessage benutzt. Der Flufsgott Inachus[216]) und das Geschick seiner Tochter Io, Akrisius und seine Tochter Danae, die Befreiung der Andromeda durch Perseus, Oenomaus nebst seiner Tochter Hippodameia, vor allem aber die Gräuelthaten im Hause des Atreus und Thyestes[217]) boten der Tragödie des Sophokles geeignete Stoffe dar. Der patriotische Dichter versäumt aber auch nicht heimische Erinnerungen auf der Bühne vorzuführen, wie Prokris, Kreusa[218]), Aegeus, Phädra und Theseus zeigen. Hierher gehört auch der Tereus[219]), eine der geschätztesten Tragödien, welche die in Attika allgemein verbreitete Sage von der Rache der Prokne, einen echt tragischen Vorwurf und daher auch später mehrfach behandelt, darstellte.

Den troischen Sagenkreis, den jüngsten und zugleich populärsten von allen, hat Sophokles entschieden bevorzugt. Ungefähr der vierte Theil seiner Tragödien gehört hierher. Vor allem sind die Gedichte des Stasinus, Arktinus und Lesches benutzt. Aber auch der Homerischen Odyssee und ihrer Fortsetzung, der Telegonie, sowie den

212) Es gab zwei Dramen Namens Ἀθάμας von Sophokles, aber verschiedenen Inhalts.

213) In den Λήμνιαι, ein Stück, welches Sophokles später umgearbeitet zu haben scheint.

214) Auch hier ist ein Φινεὺς πρῶτος und δεύτερος zu unterscheiden.

215) Κολχίδες, Σκύθαι, Ῥιζοτόμοι.

216) Der Ἴναχος, eine Tragödie, nicht Satyrspiel, wie man irrig annimmt, gehört wohl mit zu den frühesten Arbeiten des Sophokles und stand in besonderem Ansehen.

217) Ἀτρεύς und zwei verschiedene Tragödien nach Θυέστης benannt.

218) Κρέουσα ist von Ἴων offenbar nicht verschieden.

219) Nach Schol. Aristoph. Vögel 281 hatte Sophokles zuerst diese Sage dramatisch bearbeitet; allein Aeschylus scheint sich ebenfalls daran versucht zu haben.

Nosten verdankt der Dichter manches tragische Motiv.[220]) Bemerkenswerth ist, dafs unter den zahlreichen Heldengestalten dieses Kreises Odysseus den Tragiker am häufigsten beschäftigte. Zwar hatte schon das Epos diesen Charakter in grofsen Zügen lebensvoll gezeichnet; aber die dramatische Poesie, welche über die reichsten Mittel verfügt und das verborgene Innere des Menschen enthüllt, braucht den Wettstreit mit der epischen Dichtung nicht zu scheuen. Für das grofse Talent des Sittenmalers Sophokles war dieser vielgestaltige, unergründliche Charakter eine der dankbarsten Aufgaben. Dieser Dichter wird nicht müde, den Odysseus in den verschiedensten Lebenslagen und Verwickelungen als Träger der dramatischen Handlung oder doch als einflufsreiche Nebenfigur zu verwenden.

Scenen aus der ersten Periode des troischen Krieges waren Paris, unter Hirten aufgewachsen und als Sieger im Kampfspiel von seinen Eltern wiedererkannt, Odysseus, der sich wahnsinnig stellt, um sich der Theilnahme am Kriege zu entziehen, der junge Achilles, in Skyros bei den Töchtern des Lykomedes verborgen, bereitwillig dem Kampfsignale folgend, Iphigeneias Opfertod in Aulis, der Zwist des Achilles und Agamemnon in Tenedos, das Vorspiel des späteren Zornes[221]), Protesilaus' Tod, die Zurückforderung der Helena, Troilus, durch Achilles' Hand fallend, Palamedes, auf falsche Anklage hin zum Tode verurtheilt; dann aus dem letzten Stadium des Krieges Memnon, Philoktet in Troia[222]), der Raub des Palladiums, Laokoons Untergang, der Verrath des Sinon, das Gericht über den lokrischen Aias wegen des Frevels an Kassandra, Polyxena, an Achilles' Grabe geopfert, des tückischen Nauplius Rache bei der Heimfahrt der Achäer, Teukrus, von seinem greisen Vater verstofsen, der vertriebene Peleus, durch seinen Enkel Neoptolemus an seinen Feinden gerächt, Chryses, Agamemnons Sohn, welcher in Orestes seinen Bruder erkennt und ihn sowie Iphigeneia gegen die Verfolgung des Thoas schützt, Hermiones Vereinigung mit Orestes, Nausikaas erste Begegnung mit Odysseus, Odysseus' Einkehr bei den Phäaken, Odysseus'

220) Mit Recht sagt Athen. VII 277 E, Sophokles habe am epischen Kyklus besonderes Wohlgefallen gefunden.

221) Unrichtig wird diese Tragödie Ἀχαιῶν σύλλογος ἢ σύνδειπνοι für ein Satyrstück gehalten.

222) Philoktet auf Lemnos ist die einzige uns erhaltene Tragödie des troischen Kreises.

Tod durch die Hand seines Sohnes Telegonus und noch manches Drama unbestimmten Inhalts.[223]) Man staunt, wenn man sieht, welche Fülle wechselnder farbenreicher Bilder, die von der epischen Dichtung feste Gestalt empfangen hatten, hier mit dramatischem Leben erfüllt, von neuem durch die kunstreiche Hand des Meisters dem Volke vorgeführt wurde.[224])

Beurtheilung des Sophokles.

Der dramatische Dichter nöthigt den Zuschauer, das, was auf der Bühne vor sich geht, gleichsam zu reproduciren, daher das Lesen eines Dramas niemals die Aktion zu ersetzen vermag. Je lebendiger der Dichter eine Begebenheit schildert, je mehr er uns für fremdes Geschick zu interessiren weifs, desto mächtiger ist der Eindruck. Sophokles erfüllt uns mit wärmster Theilnahme für die Gestalten seiner poetischen Welt und hält uns in fortwährender Spannung. Die Liebe und Hingebung, mit welcher der Tragiker arbeitet, der Herzensantheil, den er an seinen Charakteren nimmt, theilt sich unwillkürlich den Zuhörern mit. Wenn Aristoteles die Erweckung von Furcht und Mitleid als die höchste Aufgabe der tragischen Poesie bezeichnet und eben darin die läuternde und erhebende Wirkung der Tragödie findet, so war Sophokles dieser Forderung sich vollkommen bewufst. Sophokles hascht nicht nach dem Rührenden[225]); er häuft nicht das Furchtbare und Schreckliche über Gebühr, aber er benutzt diese Motive, wo sie der gewählte Stoff darbietet mit sicherer Hand und weiser Mäfsigung, um die tragische Katharsis wirksam zu vollziehen. Nicht nur gegen den Schlufs des Dramas sucht Sophokles alle Mittel seiner Kunst aufzuwenden, um eine tief erschütternde, mächtig ergreifende Wirkung hervorzubringen, sondern diese Aufgabe ist ihm fortwährend vor Augen. Hier leistet ihm besonders die Amphibolie gute Dienste, ein Kunstmittel, welches zwar zuweilen auch bei Aeschylus, dann später bei Euripides erscheint, aber von keinem anderen Tragiker nach dem Vorgange Homers so häufig und zugleich so wirksam benutzt wird als von

223) Wie die *Ἀντηνορίδαι, Αἰχμαλώτιδες, Εὐρυσάκης.*

224) Gelegentlich hat Sophokles auch Elegien und Epigramme gedichtet, sowie einen Päan auf Asklepius (s. S. 364). Ueber die Prosaschrift *περὶ χοροῦ* s. oben S. 361 f.

225) Schol. Soph. Oed. Tyr. 264: *αἷς (κινητικαῖς ἐννοίαις) καὶ πλεονάζει Εὐριπίδης· ὁ δὲ Σοφοκλῆς πρὸς βραχὺ μὲν αὐτῶν ἅπτεται πρὸς τὸ κινῆσαι τὸ θέατρον.*

Sophokles, namentlich im ersten Oedipus. Unbewufst und ohne Ahnung sprechen die handelnden Personen am Rande des Abgrundes, der ihren Augen verborgen ist, Worte aus, deren volle Bedeutung nur der Zuschauer zu fassen vermag, der die drohende Gefahr und den verderblichen Ausgang kennt.

In seinen religiösen Anschauungen erinnert Sophokles überall an Aeschylus, während ihn eine weite Kluft von Euripides scheidet. Euripides wird unablässig von zersetzenden Zweifeln gequält, Sophokles steht unangefochten da; sein edles und reines Gemüth wird von keinem Zwiespalt berührt. Der Wandel der religiösen Ueberzeugungen, der sich gerade damals vollzog, hat auf ihn keine Macht. Sophokles gehört seinem innersten Wesen nach noch der alten Zeit an, aber diese fromme, gottesfürchtige Gesinnung äufsert sich in milderer Form und mufste eben daher einer vorgeschrittenen Zeit mehr zusagen als die strenge alterthümliche Weise des Aeschylus.

Wie der Dichter selbst eine mafsvolle, innerlich gefafste Natur ist, so läuft auch der sittliche Grundgedanke seiner Poesie überall darauf hinaus, dafs der Mensch Mafs halte, dafs er seinen eigenen Willen den höheren sittlichen Mächten unterordne und Resignation üben lerne. Sophokles ist weit entfernt von dem Gedanken an die alles beherrschende Gewalt eines dunkeln Verhängnisses, welches willkürlich die Geschicke der Menschen leitet. Das Schicksal ist vielmehr das Gesetz der menschlichen Natur selbst; das Unheil, welches den Menschen trifft, erscheint mehr oder minder als nothwendige Folge eigener Verschuldung. Indem der sündige Trotz und Uebermuth gebrochen wird, stellt sich das Gleichgewicht, die sittliche Weltordnung wieder her.

Die Vorstellung, dafs eine höhere Macht über des Menschen Schicksal entscheidet, dafs jeder Frevel unerbittlich geahndet wird, dafs selbst die kommenden Geschlechter für die Sünden der Väter büfsen müssen, war im Bewufstsein des hellenischen Volkes seit unvordenklicher Zeit fest begründet. Sophokles, wie er die religiösen Anschauungen seines Volkes, in denen er aufgewachsen war, treulich aufrecht hält, ist aufserdem zu sehr eine dichterische Natur, um auf dieses wirksame Motiv zu verzichten. So leiht auch Sophokles nicht selten den handelnden Personen oder dem Chore diese Vorstellung, um dadurch den Eindruck des Dämonischen und Uebernatürlichen hervorzubringen. Aber nicht minder fest steht ihm die Ueberzeugung von der Verantwortlichkeit des Menschen in sittlichen

Dingen. Den tiefsinnigen Gedanken des Heraklit, der Charakter des Menschen ist sein Schicksal, wufste Sophokles nach seiner vollen Bedeutung zu würdigen, und wie der welt- und menschenkundige Dichter überall ein sittlich-psychologisches Interesse verfolgt, so sucht er in des Menschen eigener Natur den Grund der heilsamen wie der unheilvollen Entscheidung nachzuweisen. Ob ihm dieser Versuch, die Freiheit des menschlichen Willens mit der Vorherbestimmung des Schicksals in Einklang zu bringen, immer gelang, ist eine andere Frage. Wer vermag des Lebens tiefstes Geheimnifs befriedigend zu lösen, wer will zwischen verschuldetem und unverschuldetem Leid die Grenzlinie ziehen, wer mafst sich an die verborgenen Absichten einer höheren Macht zu errathen? Am wenigsten darf man von einem Dichter verlangen, dafs er eine endgültige Entscheidung treffe und wie ein wohlgeschulter Philosoph alles auf eine abstrakte Formel zurückführe.

Es ist nicht schwer, mancherlei Widersprüche in den Tragödien des Sophokles nachzuweisen, aber dies berechtigt uns noch nicht dem Dichter ein unsicheres Schwanken in seinen Ansichten vorzuwerfen. In der Antigone handelt die Heldin ebenso wie Kreon ganz aus eigenem freien Entschlusse, und beide tragen die volle Verantwortlichkeit für die Folgen ihrer Thaten. Aber das unselige Verhängnifs, welches auf dem Hause der Labdakiden ruhte, bildet den dunkeln Hintergrund. Der Dichter war vollkommen in seinem Rechte, wenn er den Spuren der alten Sage folgt und wiederholt auf den Fluch und seine unabwendbaren, unheimlichen Wirkungen hinweist. Den König Oedipus hat der Dichter keineswegs als schuldloses Opfer eines grausamen Schicksals dargestellt.[226]) Auf ihm lastet die unselige Erbschaft des Vaters, und sein leidenschaftlicher Sinn, sein sicheres Selbstvertrauen fordern das Unheil heraus. Indem er bemüht ist die drohende Gefahr abzuwenden, verwickelt er sich selbst immer tiefer und stürzt in den Abgrund des Verderbens. Im zweiten Oedipus übernimmt der Tragiker selbst die Rechtfertigung des Unglücklichen. Oedipus hat ein klares Bewufstsein seiner Schuld gewonnen, aber weder der Mord des Vaters, noch die blutschänderische Ehe mit der Mutter waren Werke eines freien Willens.[227])

226) Vgl. Aristot. Poet. c. 13, 5 p. 1453 A 11.

227) Oed. Kol. 267. 521 (wo man durchaus im Widerspruch mit der Absicht des Dichters ἑκὼν schreibt statt ἤνεγκ' ἀέκων μὲν) 962 ff.

Unwissend erschlug er den Vater, dem Gebote der Nothwehr folgend, unwissend schlofs er den ehelichen Bund, dem Verlangen der Thebaner nachgebend. Die Götter, die schon seit langer Zeit dem Geschlechte zürnten, haben es so gefügt.[228]) Dafs auch unverschuldetes Leid den Menschen trifft, zeigt der Philoktet. Der Dichter, der mit frommer Gesinnung eine freiere Denkart zu vereinigen wufste, verzichtet hier darauf, künstlich eine Verschuldung des Helden nachzuweisen; er begnügt sich mit der Andeutung, dafs das schwere Schicksal nicht zufällig sei, sondern den Plänen einer höheren Weltordnung diene.

Das Geheimnifsvolle, welches in Träumen, Ahnungen, dunkeln und zweideutigen Prophezeiungen liegt, hat einen besonderen poetischen Reiz. Auch Sophokles benutzt vielfach solche Motive und legt namentlich ein entschiedenes Gewicht auf Orakel. Es war dies für ihn nicht nur ein wirksames Kunstmittel, sondern er scheint einen fast abergläubischen Respekt vor jeder Offenbarung der Zukunft gehegt zu haben, im entschiedenen Gegensatz zu Euripides, der mit leidenschaftlichem Eifer die Weissager und ihre Sprüche, den Apollo und das delphische Orakel verhöhnt. Dafs Sophokles sich nicht beirren liefs, durch Rücksichten auf die grofse Zahl der Zeitgenossen, welche den Glauben an Weissagungen vollständig verloren hatten, mag man gelten lassen. Aber er hätte mehr Mafs halten sollen[229]), schon weil ein allzu häufiger Gebrauch die Wirkung jedes Kunstmittels abschwächt. Aufserdem aber wird auch die Freiheit der Handelnden wesentlich beeinträchtigt, wenn der Dichter selbst bei den geringfügigsten Anlässen die Orakel herbeizieht.[230])

Der sittliche Ernst des Tragikers giebt sich in zahlreichen Gnomen kund, aber Sophokles beobachtet hier eine verständige Mäfsigung. Er ergeht sich nicht in breiten oder ungehörigen Reflexionen; diese Sittensprüche und Lebensregeln sind der Situation und den Charakteren genau angepafst. Und wenn auch manches Wort, wie es die dramatische Poesie mit sich bringt, nur als Ausdruck der

228) Oed. Kol. 964.

229) Dieses Uebermafs tritt besonders im Oedipus auf Kolonos störend hervor.

230) In der Elektra 35 ff. gebietet Apollo dem Orestes die Blutrache ganz allein mit listigem Anschlag, ohne Hülfe eines Heeres von Bundesgenossen, zu vollstrecken; dies ist selbstverständlich, dazu bedurfte es keines Orakels.

momentanen Stimmung, der leidenschaftlichen Befangenheit der Handelnden betrachtet werden darf, wenn besonders bei lebhafter Debatte geradezu entgegengesetzte Ansichten sich geltend machen, so tritt uns doch in den Tragödien des Sophokles eine in sich abgeschlossene ethische Weltanschauung entgegen. Für sein Vaterland hat der Dichter ein warmes Herz, aber er vermeidet Anspielungen auf bestimmte Zeitverhältnisse. Noch viel weniger bringt er Personen der Gegenwart unter der Hülle mythischer Charaktere auf die Bühne. Sophokles trägt Scheu, auf diese Weise den ehrwürdigen Gestalten der Sage zu nahe zu treten und dadurch zugleich die Selbständigkeit der tragischen Poesie zu beeinträchtigen.

Der Chor des Sophokles.

Hatte schon Aeschylus den Umfang der Chorlieder bedeutend ermäfsigt, um die dramatische Handlung zu ihrem Rechte kommen zu lassen, so geht Sophokles noch einen Schritt weiter. Der Chor wird immer mehr aus seiner früheren Stellung verdrängt; er ist jedoch, obwohl nur noch ein dienendes Glied, nicht müfsig. Der kunstverständige Dichter gebraucht ihn als willfähriges Werkzeug für seine Intentionen und weifs sehr geschickt damit geeignete Wirkungen zu erzielen.

Giebt auch der Chor des Sophokles seinen individuellen Charakter auf, so ist doch die Auswahl des Personals nicht gleichgültig. Im Aias und Philoktet bilden Krieger den Chor; damit ist ein näheres persönliches Verhältnifs der Anhänglichkeit und Treue gegeben. In der Antigone besteht der Chor nicht aus Frauen, wie sonst meist in Tragödien, wo einer Frau die Hauptrolle zugetheilt ist, sondern aus thebanischen Greisen; so erscheint Antigone vollständig vereinsamt. Aber gerade die Isolirung dient dazu, die Gröfse dieses Charakters in desto helleres Licht zu setzen. Andererseits sind die Greise, denen vor allem oblag die Ordnung und Wohlfahrt des Staates aufrechtzuhalten, wohl geeignet, die Ansichten des Kreon zu unterstützen.

Der Chor des Sophokles, obgleich von der Handlung ausgeschlossen, ist kein müfsiger Zuschauer, kein theilnahmloser Beobachter. Bald mehr bald minder interessirt[231]) und den handelnden Personen ergeben, nimmt er aufrichtigen Antheil an ihrem Geschick. Er ordnet sich unter, aber ohne knechtische Unterwürfigkeit, ohne

231) Sein eigenes Unglück hebt der Chor nur im Aias, einem der älteren Stücke, wiederholt hervor. Auch im Oed. Kol. 1239 findet sich eine flüchtige persönliche Beziehung.

auf seine eigenen Ansichten zu verzichten. Daher tröstet der Chor oder ertheilt Rath, spricht seine Hoffnungen oder Besorgnisse aus. Je weniger direkten Antheil der Chor an der Handlung hat, desto mehr tritt die Reflexion des Verstandes hervor. Aber diese allgemeinen Gedanken über das menschliche Leben, welche der Dichter aus dem Schatze seiner Erfahrung einflicht, diese religiösen und sittlichen Betrachtungen, in denen sein frommes Gemüth sich offenbart, haben immer Bezug auf die Handlung.[232]) Zu gleichem Zwecke werden Ereignisse der Vorzeit benutzt, welche entweder die früheren Schicksale des erlauchten Hauses ins Gedächtnifs zurückrufen oder als passende Parallele dienen.

Die Chorlieder sind nicht losgelöst von den Vorgängen auf der Bühne, sondern schliefsen sich an das Vorhergehende und Folgende an, bereiten schicklich die kommenden Ereignisse vor.[233]) Indem der Chor sympathisch in die Klagen der Handelnden einstimmt, ausführlich ihr trauriges Geschick schildert, bringt er die Gröfse des Unglücks uns recht zum Bewufstsein und steigert so die tragische Wirkung. Aber dann benutzt der Dichter auch wieder den Chor, um den mächtigen Eindruck, den die erschütternden Ereignisse hinterlassen, zu ermäfsigen, damit der Zuschauer nicht ermatte und die rechte Empfänglichkeit nicht verliere. Der Gegensatz zwischen der gefafsten Haltung des Chores und der leidenschaftlichen Erregung der Handelnden wirkt wohlthuend. Indem der Dichter uns in die Region ruhiger Betrachtung einführt, werden die Gefühle geklärt, welche die aufserordentlichen Thaten und Schicksale, die verhängnifsvollen Irrthümer und Gefahren hervorrufen. Mitten im Aufruhr der Leidenschaften, welche auf die höchste Spitze getrieben sind, macht sich die Reaktion des Verstandes geltend, der die Herrschaft über die peinlichen Empfindungen zu gewinnen bemüht ist. So benutzt Sophokles mit weiser Berechnung den Chor, um die

232) So in der Antigone 382 über die unheilvollen Folgen der in einem Geschlecht sich forterbenden Schuld, oder ebendaselbst 781 über die Gewalt der Liebe, ein Thema, welches auch in den Trachin. 497, aber in ganz neuer Weise behandelt wird. Oefter nimmt das Chorlied den Charakter eines Lobgesanges auf eine Gottheit an, wie sich solche hymnenartige Lieder auch bei den anderen Tragikern finden.

233) So wird die Parodos zur Vervollständigung der Exposition benutzt. Im Philoktet deutet der Schlufs des Chorliedes 719 ff. auf die glückliche Lösung hin.

verschiedenartigsten Intentionen zu unterstützen. Daher darf man auch vom Chore keine Consequenz, keine feste Ansicht verlangen oder glauben, in seinen Worten überall des Dichters eigene Gedanken oder eine endgültige Entscheidung zu vernehmen. Das Urtheil des Chores ist nicht frei von Befangenheit; indem er sich den Eindrücken des Augenblicks hingiebt, können Widersprüche nicht ausbleiben. Der Chor rühmt sich zwar zuweilen seiner Sehergabe[234]), aber nicht selten trägt er sich mit trügerischen Hoffnungen, wenn das Unheil unmittelbar bevorsteht. Im Aias glaubt er an die Sinnesänderung des Helden; im Oedipus theilt er den Irrthum des Unglücklichen; in den Trachinierinnen erwartet er Gutes von der verhängnifsvollen Gabe der Deianeira. In solchen Momenten pflegt Sophokles dem Chore ein heiteres Lied zu geben.[235]) Der Chor ist in seiner Befangenheit ein getreues Abbild der menschlichen Natur, die hart am Abgrunde des Verderbens sich arglos eitler Freude überläfst. Der Zuschauer, der weiter sieht, theilt diese kurzsichtige Selbsttäuschung nicht, aber die Wahrheit des Lebensbildes bewegt ihn stärker, als wenn alle Reizmittel des tragischen Pathos in Bewegung gesetzt würden. Sophokles, der Meister der dramatischen Technik, verfährt mit weiser Mäfsigung; statt zu steigern, schlägt er einen anderen Ton an und macht vom Contraste den glücklichsten Gebrauch. Er weifs, dafs aus der Dissonanz die Harmonie, aus dem Gegensatz die Versöhnung hervorgeht.

Im Wechselverkehr mit den handelnden Personen, namentlich in den kommatischen Gesängen[236]), dann aber auch in leidenschaftlichen Scenen, wenn der Chorführer bei hitzigem Wortwechsel Mäfsigung anempfiehlt, oder bei anderen untergeordneten Anlässen[237]) versieht auch in der Sophokleischen Tragödie der Chor gewissermafsen die Funktion eines Schauspielers.

Sophokles hat den Chor so verwandt, dafs er als ein integri-

234) So im König Oedipus 1086, wo das Gegentheil eintritt, oder Elektra 472, wo allerdings die Erwartungen in Erfüllung gehen; allein zu dieser Prophezeiung bedurfte es keiner besonderen Voraussicht.

235) Aias 693, Trach. 633, Antig. 1115, Oed. Tyr. 1086.

236) Z. B. Philoktet 1081—1217.

237) Vgl. Oed. Kol. 461 ff. Bei solchen Gelegenheiten spricht der Chor in Trimetern; doch macht Sophokles davon weit beschränkteren Gebrauch als Euripides.

render Theil des Dramas, nicht blofs als eine entbehrliche Zugabe oder gar als störendes Element erscheint; mit grofser, bewufster Kunst gebraucht ihn der Dichter für die verschiedensten Zwecke und weifs damit glückliche dramatische Wirkungen zu erzielen. Daher finden die Alten in dieser Weise die Bestimmung des Chores aufs Vollständigste erfüllt.[238])

Die Chorlieder des Sophokles mit ihrer anmuthigen Frische, mit der gefälligen Eleganz der Diktion und den leichten sangbaren Weisen fanden allgemeinen Anklang.[239]) Freilich die Fülle der Empfindungen und Tiefe der Gedanken, die Kühnheit und Pracht der Bilder und Worte, die reiche Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen, welche die Gesänge des Aeschylus auszeichnet, geht dem Sophokles ab. Aeschylus war eben ein entschieden männlicher Charakter, Sophokles eine mehr weibliche Natur; daher haben seine Chöre nicht das mächtig Ergreifende, sondern athmen mehr einen ruhig-friedlichen Geist. Während Aeschylus' Lied wie ein gewaltiger Strom sich ausbreitet und alles mit fortreifst, ermäfsigt Sophokles den ungestümen Ergufs der tragischen Muse; er hält sich auf einer gewissen mittleren Höhe, gleich weit entfernt von dem feierlichen Ernste seines Vorgängers, wie von der leichten, glatten Art des Euripides. Aber was Sophokles dem Chore in den Mund legt, ist wahr und warm empfunden und spricht zum Herzen. Der Ausdruck warmer Gefühle, besonders schmerzlicher Wehmuth, gelingt dem Dichter vorzugsweise. Diese Lieder, obwohl sie in einem bestimmt abgegrenzten Kreise sich bewegen, sind nicht eintönig. Sophokles, wie er überall mit gröfster Besonnenheit verfährt, wie er genau das Verhältnifs jedes einzelnen Theiles zum Ganzen abwägt und die Wirkung berechnet, sorgt für Abwechselung. Die vollendete Sauberkeit der Form, der leichte Flufs und Wohllaut der Verse ist unzweifelhaft das Ergebnifs sorgfältiger Arbeit; aber man empfängt durchaus den Eindruck mühelosen Schaffens.

Der poetische Gehalt der Chorlieder ist nicht überall der gleiche. Am höchsten steht in dieser Beziehung König Oedipus. Wie dieses

238) Aristot. Poet. c. 18 p. 1456 A 25 ff., Horaz A. P. 193.

239) Das *γλαφυρόν* und *ᾠδικόν* wird gerühmt Schol. Oed. Kol. 668, das *ἡδύ* Schol. Ai. 1193, besonders auch in den Tanzliedern vor der Katastrophe, s. Schol. Ai. 693.

Drama eine ungewöhnliche Kraft und Energie mit tiefer Empfindung verbindet, so gilt dies auch von den melischen Partien, welche die mächtige Wirkung der Tragödie wesentlich unterstützen. Die Reflexion erscheint hier gemäſsigt; der Chor nimmt warmen Antheil und spricht dieses Gefühl in angemessener Weise aus. Die Gesänge in der Antigone, obwohl von vollendeter Schönheit der Form, befriedigen weniger; sie entsprechen nicht überall der Bedeutung der Handlung.[240]) Wenn Antigone zum Tode fortgeführt wird, so wendet sich der Chor von der Gegenwart ab und versenkt sich in Erinnerungen aus der Vorzeit. Dies hat etwas Kaltes und Unbefriedigendes; die berechtigten Forderungen des Gemüthes werden hier zu wenig berücksichtigt. Noch weit geringer ist die dramatische Wirkung des Chores in der Elektra.

Der Dialog.

Mit groſser Kunst, unter steter Rücksicht auf die Verschiedenheit der Charaktere und die Mannigfaltigkeit der Situationen, behandelt Sophokles den Dialog. Die Gedanken wie der Ausdruck sind genau abgewogen, alles darauf berechnet, eine bestimmte Wirkung zu üben. Der Entfaltung des Charakters dient ebenso gut das ruhige Zwiegespräch wie der leidenschaftliche Wortwechsel, wo mit schneidender Dialektik Vers um Vers Rede und Gegenrede aufeinanderfolgen, wo der eine den anderen immer zu überbieten, die Gründe des Gegners zu widerlegen oder doch zu schwächen sucht, indem er sie ihm vorwegnimmt und ihnen so die Spitze abbricht. Gerade solche Scenen sind höchst kunstvoll nach einer bestimmten Methode aufgebaut. Aber dabei hält sich Sophokles von der streng conventionellen Art wie von den sophistischen Künsten des Euripides fern. Die Gründe, mit welchen die Streitenden ihre Sache führen, sind meist aus der jedesmaligen Lage, aus dem Charakter der Redenden hergeleitet, werden im Tone aufrichtiger Ueberzeugung vorgetragen und üben eben deshalb eine mächtigere Wirkung aus als täuschende Scheingründe. Vom Monologe, den die beständige Gegenwart des Chores nicht wohl gestattete, wird nur selten Gebrauch gemacht.[241]) Dagegen sind Scenen, an denen alle drei Schauspieler sich betheiligen, häufiger; doch ist auch hier das Zwiegespräch vorherrschend. In den zahlreichen, bald längeren, bald kürzeren

240) Natürlich das gewaltige Stasimon Antig. 582 ff. ist auszunehmen.
241) So im Aiás und im Prolog der Trachinierinnen.

Botenberichten tritt das Talent des Tragikers für charakteristische Darstellung recht deutlich hervor.[242])

Concentration des Stoffes.

Indem Sophokles die festgegliederte, einheitliche Trilogie aufgiebt und in jedem Drama ein tragisches Ereignifs für sich darstellt, verlangt die Geschlossenheit der selbständigen Tragödie eine weit gröfsere Concentration des Stoffes. Aeschylus, der die ursprüngliche Form der trilogischen Composition festhielt, vermochte selbst eine verwickelte Schicksalsverflechtung in ihrem ganzen Verlaufe darzustellen. Sophokles verzichtet auf diese breite Behandlung des Mythus; er versetzt uns sofort mitten in die Begebenheiten, indem er das Vorausliegende entweder als bekannt voraussetzt oder an passender Stelle nachholt. Die Manier des Euripides, die Voraussetzungen der dramatischen Verwickelung, selbst wenn sie einfach und jedermann gegenwärtig sind, in einem ausführlichen Vorberichte mitzutheilen, dann aber wieder über den Abschlufs der Handlung hinauszugehen und eine Aussicht in die Zukunft zu eröffnen, sagt dem künstlerischen Takte des Sophokles nicht zu. Er hält sich innerhalb der selbstgezogenen Grenzen, versteht aber in dieser Beschränkung eine Fülle dramatischen Lebens zu entwickeln. Indem Sophokles einen dritten Schauspieler einführt, vermag er den zweiten Darsteller vollständig zu verwerthen. So gelangt auch die Gegenpartei zu ihrem Rechte; der Kampf der feindlichen Gewalten wird unmittelbar zur Anschauung gebracht und so eine wahrhaft dramatische Aktion ermöglicht.[243]) Durch Nebenfiguren wird die Handlung erweitert; so gewinnt selbst ein einfacher Stoff Mannigfaltigkeit. Diese contrastirenden oder ergänzenden Gestalten dienen besonders auch dazu, die Träger der Handlung in die rechte Beleuchtung zu rücken. Wie passend ist nicht der schroffen, trotzigen Antigone die milde Schwester, dem Kreon sein Sohn Hämon zur Seite gestellt! Vor der Gefahr, die Nebenhandlung allzusehr auszudehnen, bewahrt den Sophokles ebenso die knapp bemessene Zeit, wie sein mafshaltender Sinn. Wegen dieser Gedrungenheit der Handlung ist der

242) Der ängstliche Wächter in der Antigone (223 ff.), der nicht zur Sache kommen kann, weicht von dem üblichen Stil der Tragödie ab, ist aber ganz naturgetreu gezeichnet.

243) Aeschylus schliefst sich in den Arbeiten seiner letzten Periode an Sophokles an.

Tragiker sichtlich bemüht, die Einheit der Zeit und des Ortes streng innezuhalten.[244])

Auswahl des Stoffes.

In der Auswahl und Gestaltung des Stoffes unterscheidet sich Sophokles wesentlich von seinem Vorgänger. Aeschylus in seiner schlichten Weise liebt die einfache Fabel; Sophokles zieht die verflochtene Handlung vor, welche ein sorgfältiges Motiviren erfordert und für die Charakterzeichnung besonders günstig ist. Daher werden plötzlicher Schicksalswechsel und Erkennungsscenen in wirkungsvollster Weise angewandt; auch das künstlich verschlungene Spiel der Intrigue fehlt nicht.

Durchführung der Handlung.

Die einzelnen Scenen sind nicht äufserlich aneinandergereiht, sondern kunstreich verflochten. Nach überdachtem, wohlerwogenem Plane wird die Handlung zu Ende geführt. Die Symmetrie der Construktion wird auch von Sophokles treu bewahrt und dabei vom Contraste der wirksamste Gebrauch gemacht. Ueberall in der Anlage der Stücke, in der Anordnung der Handlung erkennt man den hohen Kunstverstand des Tragikers. Sorgfältig wird das Einzelne vorbereitet und motivirt; alles ist darauf berechnet, die treibenden Kräfte, welche die Handelnden unwiderstehlich mitfortreifsen, anschaulich zu machen. In allmählicher Steigerung wird die Handlung bis zum Höhepunkte geführt; für diesen entscheidenden Moment werden die reichsten Mittel der Poesie aufgespart. Ist der Held auf der Höhe angelangt, wird er durch die Gewalt der Umstände abwärts getrieben, so begnügt sich Sophokles mit einer mehr summarischen Ausführung. Mit der Umkehr beginnt eben für den dramatischen Dichter der schwierigste Theil seiner Aufgabe. Unwillkürlich läfst die Spannung nach; es gilt durch erhöhte Energie, durch neue überraschende Momente die Aufmerksamkeit zu fesseln und eine tragische Wirkung zu erzielen. Die Kunst des Sophokles bewährt sich auch hier; doch gelingt es ihm nicht immer, das Interesse unvermindert wachzuhalten, und der Schlufs befriedigt in geringerem Grade.

Der Kunstcharakter des Sophokles.

Sophokles, an Jahren jünger als Aeschylus, älter als Euripides und mit beiden viele Jahre am tragischen Wettkampfe sich betheiligend, nimmt eine mittlere Stellung ein, doch steht er dem älteren

244) Im Aias findet ein Wechsel der Scenerie statt; ebenso wird die Zeit mit zulässiger Freiheit behandelt.

Meister weit näher als dem Vertreter der jüngeren Tragödie. In der Kunst geht naturgemäfs das Strenge und Erhabene dem Anmuthigen und Gefälligen voraus, während das Schöne die Gegensätze einträchtig verbindet. Diese Mitte zu erreichen ist in der Regel nur wenigen vergönnt. Sophokles' reichbegabte Dichternatur, die stets auf die höchsten Ziele gerichtet war und unablässig an ihrer Fortbildung arbeitet, vereinigt Gröfse mit Anmuth. Die Vorzüge, welche uns bei den anderen gesondert entgegentreten, erscheinen hier harmonisch zusammenwirkend. Bei Sophokles übt kein Element ein störendes Uebergewicht aus; was die Früheren oder Zeitgenossen Treffliches geleistet, nimmt er in sich auf, um es selbständig zu verarbeiten.

Während bei Aeschylus alles kühn und grofsartig angelegt ist und die charakteristische Darstellung, sowie die vollendete Schönheit nur insoweit zu ihrem Rechte gelangen, als sie der Gröfse dienen, strebt Sophokles vor allem nach Mafs und Harmonie. Eine gewisse Ruhe, die wohlthuend wirkt, zeigt sich selbst in der Leidenschaft; und doch erreicht das dramatische Leben bei Sophokles seinen Höhepunkt, während Euripides häufig über das rechte Mafs hinausgeht und daher nur selten rechte Befriedigung und Erhebung des Gemüthes gewährt. Milde und Anmuth werden schon von den Alten als das besondere Merkmal der Sophokleischen Art bezeichnet. Aber man darf darin nicht das ausschliefsliche Gesetz seines Stiles erblicken. Der gefälligen Glätte ist so viel Rauheit, dem Zarten so viel Herbes beigemischt, dafs man nicht recht weifs, nach welcher Seite der Dichter vorzugsweise hinneigte; denn das Talent des Sophokles ist viel zu reichhaltig, er übt seine Kunst zu sehr mit klarem Verständnifs und Bewufstsein, als dafs er lediglich dem inneren Zuge seiner Natur folgen sollte. Und gerade dieser oft schneidende Contrast zwischen Strenge und Milde, zwischen leichter Eleganz und alterthümlicher Hoheit übt die mächtigste Wirkung aus. Dem Dichter ist es vor allem um Wahrheit und Treue der Darstellung zu thun, und so wendet er nach Bedürfnifs die verschiedensten Mittel der Kunst an. Aber in der Art, wie Sophokles durch Abstufung, durch unmerkliche Uebergänge, durch richtige Vertheilung von Licht und Schatten das Verschiedenste harmonisch zu vereinigen weifs, zeigt sich seine Meisterschaft.

Aeschylus ist unbestritten eine reichere, gewaltigere Natur. Nur

ein wahrhaft originaler Dichter konnte so wie Aeschylus Begründer und Gesetzgeber der Tragödie werden; ihm gebührt mit vollem Recht die erste Stelle. Allein diese Anerkennung darf uns gegen die sinnige Dichternatur des Sophokles, der die Erfindungen seines grofsen Vorgängers weiter fortbildet und verfeinert, nicht ungerecht machen. Nur wird ein unbefangener Beurtheiler nicht alles in herkömmlicher Weise bewundern, noch weniger, durch den eigenthümlichen Zauber dieser Poesie gefesselt, den Sophokles unbedingt über Aeschylus erheben.

Sophokles' Verhältnifs zur Sage.

Den überlieferten Stoff weifs Sophokles so zu gestalten, dafs er den Regeln der dramatischen Composition wie den Anforderungen des höheren sittlichen Gesetzes entspricht. Sobald es die Rücksicht auf die Idee des Stückes, auf die künstlerische Anlage verlangt, nimmt er keinen Anstand, von der Sage abzuweichen. Aber er ändert dieselbe nicht willkürlich ab, blofs um etwas Neues vorzubringen oder einen momentanen Effekt zu erzielen. Sophokles tritt noch mit einer gewissen Scheu und Ehrfurcht an die Mythenwelt heran. Gleichwohl konnte er nicht umhin, die alte Heldengeschichte öfter selbst in freier Weise umzubilden. Da bereits die Vorgänger vieles vorweggenommen hatten, so galt es, neue Stoffe einzuführen oder die schon von den Früheren bearbeitete Aufgabe in anderer Beleuchtung zu zeigen. Dies gelingt dem Dichter besonders auch dadurch, dafs er Frauencharaktere in den Vordergrund rückt, wie in der Elektra, wo Orestes sich mit der zweiten Rolle begnügt, oder in den Trachinierinnen. Am häufigsten traf Sophokles mit Aeschylus in demselben Thema oder doch ähnlichen Motiven zusammen. Das unleugbare Talent des jüngeren Dichters bewährt sich oft auf das Ueberraschendste. Er kopirt nicht seinen grofsen Vorgänger, sondern es gelingt ihm, der Aufgabe neue Seiten abzugewinnen. Aber öfter hat dieses Ausweichen von der breiten Bahn etwas Künstliches, während Aeschylus in seiner Schlichtheit, in seinem offenen Sinne für das Natürliche das Rechte getroffen hatte. Sophokles arbeitet mit Bewufstsein; er war sicher im Stande, von allem, was er that, Rechenschaft zu geben. Aber der angeborene Instinkt leitet oft richtiger als die Berechnung; es kann ein Zug für den Moment wirksam und schicklich sein, während er für das Ganze sich nachtheilig erweist. Dies ist dem Sophokles mehr als einmal begegnet.

Die freiere tetralogische Form bei Sophokles.

Sophokles hat die streng geschlossene Tetralogie, deren er sich nach Aeschylus' Vorgange anfangs noch öfter bedienen mochte, mit der freieren Form vertauscht, welche bald allgemeine Geltung gewinnt. Jedes Drama ist eine vollkommen selbständige Dichtung; aber nach wie vor betheiligt sich Sophokles jedes Mal mit drei Tragödien und einem Satyrspiel am Wettkampfe[245]); an eine Aufführung einzelner Stücke ist nicht zu denken.[246]) Leider verläfst uns die Ueberlieferung gerade über die Tetralogie des Sophokles. Nirgends werden die Titel der gleichzeitig aufgeführten Dramen verzeichnet; wir wissen daher auch nicht, wie die Kunst des Dichters die verschiedenen tragischen Stoffe mit einander verband und gruppirte.

Es ist reine Willkür, wenn man die drei noch vorhandenen Tragödien des thebanischen Sagenkreises zu einer einheitlichen Trilogie vereinigen will. Diese Hypothese hat die wohlbeglaubigte Ueberlieferung des Alterthums gegen sich. Die Antigone war kurz vor dem samischen Kriege Ol. 84, 3 aufgeführt; den Oedipus auf Kolonos schrieb der Dichter in der letzten Zeit des peloponnesischen Krieges, Ol. 93, 3, und erlebte nicht einmal die Aufführung dieses Dramas, welche erst Ol. 94, 3 erfolgte. So liegt zwischen beiden Tragödien mehr als ein Menschenalter. Wann der König Oedipus aufgeführt wurde, ist nicht überliefert, aber so viel steht fest, dafs er weder der Zeit der Antigone, noch des zweiten Oedipus angehören kann.[247])

Noch viel entschiedener sprechen innere Gründe gegen die Herstellung eines zusammenhängenden Dramencyklus. Man hat gewisse Mängel der Sophokleischen Kunst dunkel gefühlt, aber der Versuch, dieselben mit der trilogischen Composition zu rechtfertigen,

245) Ol. 85, 2 und dann wieder Ol. 87, 1 sind in den Didaskalien Tetralogien des Euripides verzeichnet, und als Mitbewerber dieses Dichters trat Sophokles auf, selbstverständlich ebenfalls mit vier Dramen. (S. S. 231. 246 A. 162.)

246) Dieses Mifsverständnifs gründet sich nur auf die Notiz bei Suidas, Sophokles habe zuerst die Sitte aufgebracht *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν,* was nur auf die Preisrichter zu beziehen ist. (S. S. 230 ff. 362 A. 20.)

247) (S. S. 227 A. 100, S. 415 A. 161.) Auf den Widerspruch der Ueberlieferung, die Antigone sei mit grofsem Beifall aufgenommen worden (wobei man die Ertheilung des ersten Preises voraussetzt), während der König Oedipus nur den zweiten Preis erhielt, ist nicht viel zu geben; denn auch die Antigone hat, wie es scheint, nicht den ersten Preis gewonnen.

erweist sich als durchaus unzulänglich. Wollte man auch den Zusammenhang zwischen jenen drei Tragödien zugeben, so würden doch die Schwächen des zweiten Oedipus in dieser Verbindung nicht gemildert, sondern sie würden nun erst recht schroff hervortreten. Auch der Eindruck der Antigone bleibt ganz derselbe, mag man sie als Schlufsstück einer einheitlichen Trilogie oder als selbständiges Drama betrachten. Ja, diese Ehrenrettung setzt den Dichter in das allerungünstigste Licht; denn indem man Dramen, welche für eine getrennte Aufführung bestimmt waren, willkürlich mit einander verknüpft, treten so viel Widersprüche, ein solcher Mangel an Einheit und Folgerichtigkeit hervor, dafs man die Fähigkeit des Tragikers, ein gröfseres organisch gegliedertes Kunstwerk zu schaffen, überhaupt in Frage stellen müfste.

Oedipus auf Kolonos kann nicht als unmittelbare Fortsetzung des König Oedipus gelten. Am Schlusse des ersten Oedipus verbannt sich der Unglückliche für immer aus der menschlichen Gesellschaft. Dies ist die Bufse, welche er sich selbst auferlegt, um sein Vergehen zu sühnen, und es war dies der schicklichste Ausgang, den Sophokles seiner Tragödie geben konnte. Dagegen nach der Darstellung im zweiten Oedipus verweilt der Sohn des Laius ruhig in Theben, und als er später wirklich ausgestofsen wird, grollt er leidenschaftlich dem Kreon, sowie den Söhnen, welche die Verbannung nicht hinderten. Ist auch dieser Verlauf mit der Schlufsscene des ersten Oedipus nicht geradezu unvereinbar, so mufste doch der Dichter, wenn er die beiden Dramen in trilogischer Folge verknüpfen wollte, diese Abweichung sorgfältig motiviren.[248]) Nach der Antigone ist Oedipus unmittelbar, nachdem er sich selbst geblendet hat, gestorben; auch Iokaste setzt eigenmächtig ihrem Leben ein Ziel, und Antigone hat ihren Eltern die letzte Ehre erwiesen.[249]) Aber nicht nur in diesem wichtigen Punkte, sondern auch anderwärts tritt die Disharmonie der vermeintlichen Schlufstragödie mit den beiden anderen Dramen grell hervor. Die Antigone weifs nichts von der Vormundschaft des Kreon, sondern Oedipus' Söhne treten sofort das Regiment an. Kurz, von den Vor-

248) Eben weil der Dichter keine engere Verbindung zwischen den beiden Dramen beabsichtigt hat, nimmt er im zweiten Oedipus auf das frühere Stück keine Rücksicht.

249) Antig. 50 und 900.

aussetzungen, auf welchen die Fabel im zweiten Oedipus beruht, ist in der Antigone keine Spur vorhanden. Diese Tragödie schliefst ein Stück wie den zweiten Oedipus geradezu aus. Es ist unmöglich, ein ganz selbständiges und in sich abgeschlossenes Drama wie die Antigone und die beiden Oedipus in dem Rahmen einer einheitlichen Trilogie zusammenzufassen. Wenn Polyneikes im Oedipus auf Kolonos im Vorgefühl des nahen Todes seine Schwester bittet, ihn zu bestatten[250]), so wird damit auf das ältere Stück hingewiesen[251]), aber nicht etwa die Antigone als Fortsetzung vorbereitet; denn in diesem Drama handelt Antigone ganz aus freiem Entschlusse: der letzte Wille des Bruders ist in keiner Weise mafsgebend. Dieses Motiv, so nahe es auch lag, liefs der Dichter hier absichtlich unbenutzt, weil es nicht zum Charakter seiner Heldin zu passen schien.

Kreons Charakter wird in jeder von den drei Tragödien anders aufgefafst. Bei einer Nebenfigur, die weder in der Sage, noch in der alten Poesie besonders hervortrat und daher keine so klar ausgeprägte Persönlichkeit war wie andere Heroen, hatte der Dichter volle Freiheit. Er konnte in verschiedenen Dramen, welche keine engere Beziehung auf einander hatten, diese Gestalt jedes Mal gemäfs den besonderen Verhältnissen der dramatischen Handlung verwenden, aber in einer einheitlichen Composition wären so widerspruchsvolle Züge störend. Die verschiedene Art der Charakterzeichnung ist eben der deutlichste Beweis, dafs eine Verbindung dieser Stücke niemals beabsichtigt war.

Die Kunst der Charakterzeichnung bei Sophokles.

In der Kunst der Charakteristik, in der psychologischen Entwicklung der handelnden Personen offenbart sich vor allem das grofse Talent des Sophokles.[252]) Oft genügen wenige Striche, ein bedeutsames Wort, um einen Charakter in aller Bestimmtheit zu zeichnen.[253]) Mit sicherer Hand weifs der Dichter Licht und Schat-

250) Oed. Kol. 1410.

251) Der Dichter konnte seine Antigone als allgemein bekannt voraussetzen.

252) Die Meisterschaft des Tragikers in diesem Punkte wird allgemein anerkannt. Mit Recht sagt der alte Biograph: *ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν*, und nachher: *ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον· ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν ποιητικῇ δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος.*

253) Wie z. B. Antig. 523: *οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.*

ten zu vertheilen und vom Contraste den wirksamsten Gebrauch zu machen.[254]) Waren die Gestalten der älteren Tragödie meist fertige Charaktere, so zeigen die des Sophokles eine viel bestimmtere Individualität. Der Dichter ist bemüht, ein reiches inneres Leben zur Darstellung zu bringen. Indem er alles sorgfältig motivirt, enthüllt er die Triebfedern des Handelns und gewährt uns einen Einblick in die verborgenen Seelenzustände.

Sophokles' Charaktere, wenn sie auch nicht das Grofsartige und Titanische wie bei Aeschylus haben, entbehren doch nicht der Energie und jener mächtigen Leidenschaft, die wir von dem tragischen Helden fordern; nur von allem Uebertriebenen und Gewaltsamen hielt den Dichter sein angeborener Sinn für Mafs und Harmonie fern. In grofsen Zügen und festen Umrissen schildert Sophokles die veredelte Menschheit, welche uns menschliches Interesse einflöfst.[255]) In dem Adel der Gesinnung, den der Dichter seinen Gestalten einhaucht, giebt sich seine eigene Denkart, die Höhe der Geistesbildung kund. Die Charaktere der handelnden Personen sind, auch wenn sie nicht tadellos erscheinen, doch niemals alles sittlichen Gehaltes bar. Hoheit und Würde zeichnet zumal die Hauptpersonen aus; denn Nebenfiguren werden schon um des Contrastes willen öfter mit einem gewissen Realismus behandelt. Aber niemals steigt der Tragiker zu der Prosa des nüchternen Alltagslebens herab.

Sophokles besitzt eine nicht gewöhnliche Menschenkenntnifs[256]); deshalb läfst er zuweilen auch einen Widerspruch oder eine Umwandlung[257]) eintreten. Im Ganzen jedoch führt er seine Charaktere mit strenger Consequenz durch; das treue Festhalten an dem einmal für Recht Erkannten galt eben als Merkmal eines tragischen Helden. So haftet auch den Gestalten der Sophokleischen Tragödie

254) So wird im Prolog des Aias die nahezu verletzende Schroffheit der Göttin durch das menschliche Mitgefühl, welches Odysseus zeigt, ermäfsigt.

255) Dieser idealen Richtung, welcher Sophokles unwandelbar treu blieb, war er sich wohl bewufst, vgl. Aristot. Poet. c. 25 p. 1460 B 33: *οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δέ, οἷοί εἰσι.*

256) Zuweilen vermifst man die Naturwahrheit, wie z. B. wenn Antigone sich in politische Discussionen einläfst; dafs eine Jungfrau zur Wortführerin republikanischer Grundsätze wird, stimmt nicht recht mit der hellenischen Sitte.

257) Wie bei Neoptolemus im Philoktet.

eine gewisse Einseitigkeit an, die sich öfter bis zur Schroffheit steigert. Aber wenn sich auch die herbe Art des Dichters in der Schilderung starrer Unbeugsamkeit gefiel, wie namentlich seine Heldinnen (Elektra und Antigone) zeigen[258]), so war er doch feinsinnig genug, um diese Härte wieder zu mildern, indem selbst diese von heftigster Leidenschaft getriebenen Naturen für weichere Empfindungen, für menschliches Gefühl nicht unzugänglich sind. So hängt Elektra, die in ihrer eisigen Kälte, ihrem bitteren Hasse fast etwas Abstofsendes hat, mit rührender Zärtlichkeit an dem Bruder; der herausfordernde Trotz der Antigone entspringt wesentlich aus der Innigkeit des Familiengefühls; die rauhe Kriegernatur des Aias empfindet das tiefste Mitgefühl für das Schicksal der Seinen; der unversöhnlich grollende und von bitteren Leiden gequälte Philoktet bekundet dem jugendlichen Heldensohne des Achilles gegenüber das rührendste Wohlwollen.[259]) So söhnt uns der Dichter, wenn das harte Pathos seiner Charaktere zu verletzen droht, wieder aus und bekundet aufs Neue seine allen Extremen eigentlich abholde Natur.

Ganz besonders erkennt man den tiefen Kunstverstand des Tragikers in der Art, wie er die Hauptthelden mit theils ähnlichen, theils entgegengesetzten Nebenfiguren umgiebt[260]), welche nach verschiedenen Richtungen hin in die Handlung eingreifen. Dadurch wird nicht nur das Lebensbild reicher, sondern, indem diese Nebenpersonen bald fördernd, bald hemmend mit der Hauptperson in unmittelbare Berührung kommen, wird der Charakter des Helden nach allen Seiten hin in helles Licht gesetzt, und immer neue Züge treten hervor.

Die wenigen uns erhaltenen Dramen des Sophokles zeigen eine ungemeine Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere, und die verlorenen Stücke standen, wie die Ueberreste andeuten, an Reichthum und Abwechselung nicht nach. Da die griechische Tragödie ihre Stoffe ausschliefslich der Heldensage entnimmt, konnte der Dichter nicht umhin, dieselbe Persönlichkeit wiederholt, wenn auch in ver-

258) Jedoch hat Sophokles neben jenen Frauen, die einen fast männlichen Charakter zeigen, echt weibliche, zarte Gestalten, wie Deianeira, Tekmessa, geschaffen.

259) Nur die Träger der Handlung zeigen diese Doppelnatur; nicht die Nebenfiguren.

260) Wie Ismene, Chrysothemis.

schiedenen Lebenslagen, vorzuführen. Für ein untergeordnetes Talent lag die Versuchung nahe, sich selbst zu kopiren. Sophokles' Kunst, die den Charakter jedes Mal aus den besonderen Verhältnissen entwickelt, wufste auch diesen wiederkehrenden Gestalten den Reiz der Neuheit zu verleihen.[261])

Der Stil des Sophokles.

Dem Charakter der Sophokleischen Tragödie entspricht genau die sprachliche Form. Sophokles' Stil steht in der Mitte zwischen Aeschylus und Euripides[262]), doch so, dafs er in den Anfängen seiner Kunst noch an die feierliche Pracht seines Vorgängers erinnert, während er später mehr zu Euripides hinneigt, jedoch ohne seiner eigenen Art untreu zu werden. Es ist nicht zufällig, dafs keiner der jüngeren Tragiker sich in der Nachbildung dieser Schreibart versucht hat, während Aeschylus und Euripides, da jeder seinen besonderen, leicht kenntlichen Stil hat, den er überall in Anwendung bringt, zahlreiche Nachfolger fanden, wo freilich das hohe Pathos des einen, die rhetorische Virtuosität des anderen nicht selten zu geistloser Manier ausarten mochte. Sophokles ist von jeder Manier fern[293]); er hat eine ungemeine Gewalt über die Sprache, eine Auswahl erlesener Worte steht ihm zu Gebote.[264]) So ist auch die Darstellung niemals monoton, sondern immer neu, immer angemessen und im höchsten Grade wirksam. Der Kunst der Charakterzeichnung, welche dem Sophokles eigen ist, dient auch der Stil. Er ist indivi-

261) So tritt Kreon in allen drei Tragödien des thebanischen Kreises jedes Mal in anderer Gestalt auf. Odysseus ward in zahlreichen Tragödien aus dem troischen Kreise in den verschiedensten Situationen vorgeführt und bot dem Sophokles so Gelegenheit dar, sein reiches Talent zu bethätigen.

262) Was Dio Chrysostomus 52, 15 II 161 f. Di. von der Poesie des Sophokles bemerkt, dafs sie die Mitte halte zwischen der der beiden Mitbewerber, *σεμνὴν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποίησιν τραγικώτατα καὶ εὐεπέστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονὴν μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος ἐνδείκνυσθαι*, gilt auch vom Stile. Dionysius Hal. de complic. verb. c. 24 V 187 ed. Lips. nennt Sophokles als Vertreter des mittleren Stiles unter den Tragikern. Plutarch de glor. Athen. c. 5 rühmt die *λογιότης* des Sophokles gegenüber der Weisheit des Euripides, den hohen Worten des Aeschylus. Quintilian X 1, 68 erkennt die Verschiedenheit des Stils zwischen Euripides und Sophokles an und fügt hinzu, man vermisse bei dem ersteren die Würde: *gravitas et cothurnus et sonus Sophocli videtur esse sublimior.*

263) Eben deshalb haben auch die Komiker viel seltener Sophokleische Verse parodirt.

264) Das Zierliche und Gewählte ist ein Grundzug der Sophokleischen Diktion (Antiphanes *Ἀγροῖκος* fr. 1 Com. III 3: *τραγῳδίαν περαίνω Σοφοκλέους*).

dualisirend, nach Mafsgabe der Personen und der Situation mannigfach abgestuft. Durch passende Färbung, oft durch einen Strich versteht Sophokles einen Charakter, die Stimmung des Augenblicks in das rechte Licht zu setzen.[265]) Aber die stilistische Kunst des Sophokles hat nicht mit einem Male diese Höhe erreicht, sondern verschiedene Stufen der Entwicklung zurückgelegt. Der Tragiker selbst spricht sich darüber mit dem klaren Bewufstsein, welches ihm eigen ist, aus.[266]). In der ersten Periode erinnerte sein Stil an Aeschylus. Sophokles schöpfte mit Vorliebe aus dem alterthümlichen Sprachschatze, gebrauchte gern volksmäfsige Worte und Wendungen; bald jedoch entsagte er dieser Art, und indem er seiner eigensten Natur folgte, suchte er die tragische Wirkung durch eine gewisse Herbheit zu erreichen, die oft etwas Gesuchtes und Künstliches hatte. Mit der Reihe der Jahre klärt sich dieses strenge Wesen ab; eine Milde und Anmuth, die jedoch der Würde und Hoheit nie vergafs, kommt immer mehr zur Geltung, und so bildet jetzt der Tragiker die charakteristische Schreibart aus, die er mit vollendeter Meisterschaft übt.[267]) Wir können diesen allmählichen Fortschritt an den erhaltenen Werken nicht mehr vollständig nachweisen; denn diese gehören theils dem Uebergange von der zweiten zur dritten Stufe an, der sich offenbar allmählich vollzog, theils sind sie der letzten Periode zuzuweisen.

In voller Harmonie mit dem Wesen des Dichters hat auch sein

265) Biographie: *ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον.* Anfänge dieses charakteristischen Stils finden sich schon bei Aeschylus, während die Redeweise des Euripides weit gleichmäfsiger ist. Der Bote spricht anders als der Heros; die Sprache der Leidenschaft unterscheidet sich von dem Ausdrucke ruhiger Ueberlegung. In der Zurückforderung der Helena zeigte die Rede des Menelaus lakonische Färbung. Daher rührt die Ungleichartigkeit der Darstellung, welche alte Kunstrichter an Sophokles tadelten. Plutarch de rect. aud rat. c. 13. Dionysius de vett. scr. cens. 2, 11 V 423 ed. Lips.: *ὁ μὲν (Σοφοκλῆς) ποιητικός ἐστιν ἐν τοῖς ὀνόμασι, καὶ πολλάκις ἐκ πολλοῦ τοῦ μεγέθους εἰς διάκενον κόμπον ἐκπίπτων, οἷον εἰς ἰδιωτικὴν παντάπασι ταπεινότητα κατέρχεται.* Longin *περὶ ὕψους* 33: *ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα.* Und dieser Tadel ist zuweilen berechtigt, vgl. Antig. 1108. (S. S. 407 A. 141.)

266) Plutarch de prof. in virt. c. 7, s. oben S. 373 ff. und A. 61.

267) Bezeichnend ist, dafs organische Composita, welche der poetischen Darstellung vorzugsweise zusagen, bei Sophokles in den späteren Arbeiten viel sparsamer angewandt werden als früher.

Stil etwas Vornehmes und doch Einfaches; aber selbst Gewöhnliches und Alltägliches erscheint durch die Umgebung geadelt. Eine wohlthuende Milde, die sich jedoch vom Weichlichen fern hält, ist über die reifen Arbeiten des Dichters ausgegossen. Daher heben schon die Alten die Feinheit und gefällige Anmuth als charakteristisches Merkmal hervor[268]). In den lyrischen Gesängen mochte dieser Ton gleich anfangs vorherrschen; später kommt er auch in den dramatischen Partien immer mehr zur Geltung. Indes hat Sophokles das Herbe wohl ermäfsigt, doch niemals völlig abgethan[269]); an rechter

268) Aristophanes fr. 231 a Di. rühmt den honigsüfsen Mund des Sophokles. Wenn er hinzusetzt, Euripides habe ihm dies abzulernen versucht (ὁ δ' αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου ὥσπερ καδίσκου περιέλειχε τὸ στόμα), so geht dies eben auf die melischen Partien, wie auch Dio Chrysostomus 52 II 163 Di. andeutet, der hier bei Sophokles ἡδονὴ θαυμαστὴ καὶ μεγαλοπρέπεια findet und sich eben auf das Urtheil des Aristophanes bezieht; denn auf den Stil des Euripideischen Dialogs hat Sophokles keinen Einflufs ausgeübt. Mit einem beliebten Bilde nannte man Sophokles μέλιττα (dieser Zuname geht zunächst von den Komikern aus, Schol. Soph. Oed. Kol. 17) eben wegen des lieblichen, einschmeichelnden Redeflusses in den Chorliedern (Schol. Aristoph. Wesp. 462, Soph. Ai. 1299), dann aber als Charakter des Sophokleischen Stils überhaupt anerkannt. Biographie: μόνος δὲ Σοφοκλῆς ἀφ' ἑκάστου τὸ λαμπρὸν ἀπανθίζει· καθ' ὃ καὶ μέλιττα ἐλέγετο, und so wird ihm die γλυκύτης zugeschrieben. Was die alten Kunstrichter darunter verstehen, sieht man am besten aus den Rhetoren (wie Hermogenes περὶ ἰδεῶν II c. 4 p. 357 ff. = Rhet. III 313 ff. Walz, Aristides Rhet. II 6), die sich vorzugsweise auf Xenophon beziehen. Als Hauptvertreter des Naiven zeichnet er sich eben durch das Anmuthige und Gefällige aus: dies finden sie in Vergleichungen, im Einflechten mythischer Erzählungen, in Naturschilderungen (wie der Nymphengarten bei Sappho fr. 4, die Platane in Platos Phaedrus 230 B), in erotischen Anspielungen, in Erinnerungen an die rühmlichen Thaten der Vorfahren, oder was uns sonst persönlich näher berührt, eine angenehme Empfindung erweckt. Hierher gehört ferner, wenn das Unbelebte als belebt dargestellt wird (z. B. wenn Plato sagt: τὰ μὲν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδέν με θέλει διδάσκειν, wenn Sappho fr. 45 ihre Leier anredet, wenn Xerxes dem Meere droht (Herod. VII 35), wenn Xenophon Kyneg. c. 3, 5 ff. in gemüthlichem Tone Ausdrücke von den Menschen auf Hunde überträgt). Aber die γλυκύτης schliefst die δριμύτης nicht aus. Oft dient das Herbe dazu, den Eindruck des Naiv-Anmuthigen und Gemüthlichen zu steigern; aber das Ungewöhnliche ist mit Mafs zu verwenden, um nicht in den Fehler des Frostigen zu verfallen.

269) Manche, wie der Philosoph Polemo, hatten an solchen Stellen, wo das Herbe und Strenge ganz unvermischt auftrat, besonderes Wohlgefallen, wo Sophokles nach dem Komiker Phrynichus fr. fab. inc. 13 Com. II 2, 605 dem pramnischen Weine glich oder, wie Aristophanes sich ausdrückte, ihm ein Molosserhund bei der Arbeit geholfen zu haben schien (Diog. Laert. IV c. 3, 7, (20)).

Stelle angewandt, dient es dazu, den Eindruck des Anmuthigen zu steigern.

Sophokles beherrscht die Sprache; er weifs stets eine treffende Bezeichnung zu finden[270]), jeden Gedanken in die gemäfse Form einzukleiden. Wo das vorhandene Material nicht ausreicht, da pflegt Sophokles auch wohl ein neues Wort auszuprägen; jedoch hat er nicht in dem Mafse wie Aeschylus die Sprache durch Neubildungen bereichert. Desto mehr Neuerungen erlaubt er sich im Gebrauch der Worte; an Kühnheit des metaphorischen Ausdrucks steht er dem Aeschylus nicht nach.[271]) Gerade hier giebt sich die sinnige, feinfühlige Natur des Sophokles deutlich kund. Seine Sprache ist höchst mannigfaltig[272]), aber immer sinnlich-lebendig. Die Worte sind noch nicht verbraucht, die Redewendungen durch beständige Wiederholung verschlissen. So sind namentlich die Beiworte stets passend gewählt und inhaltsvoll, geben ein klar umschriebenes Bild des Gegenstandes.[273]) Eine gewisse Fülle der Rede, um die Sache in desto helleres Licht zu setzen und die Bedeutsamkeit des Gedankens gebührend hervorzuheben, wechselt ab mit gedrängter Kürze und prägnanter Sparsamkeit des Ausdrucks.[274]) Wie alle

270) Daher rühmt der Biograph die *εὐκαιρία* des Sophokleischen Stiles, die schon Aristophanes (*καιρὸς* [*κηρὸς* Dindorf] *ἐπεκαθέζετο τοῖς χείλεσιν αὐτοῦ*) anerkannt hatte, s. Biographie und fr. 231a Di.

271) Der Biograph hebt mit Recht die *τόλμα* hervor. Im Gebrauch der Worte hat sich Sophokles vielfache Neuerungen gestattet; durch die Verbindung und Umgebung erhält das Wort oft einen ganz anderen Sinn: *οἰκοποιός* Phil. 32 hat Sophokles nicht neu gebildet, aber die Anwendung (was das Haus zum Hause macht, wohnlich) ist neu; *ἄλλη μοῖρα* Ai. 516 gebraucht Sophokles gleichbedeutend mit *ἕτερος δαίμων*; den Anker nennt der Tragiker fr. 699 Di. *νηὸς ἰσχάς*. Vgl. auch die Bemerkung des Hermogenes II c. 5 p. 366 = III 324 W. über *φίλανδρος Ἀταλάντη*.

272) *Ποικιλία* beim Biographen.

273) Der Bronzekrug heifst Ant. 430 *εὐκρότητος*, weil er entsprechend der Sitte der alten Zeit zusammengenietet war, die *ἐλαία παιδοτρόφος* Oed. Kol. 701, weil das Oel in der Gymnastik, in der Erziehung der heranwachsenden Jugend zur Pflege des Körpers dient.

274) Dionysius de vett. scr. cens. II 11 V 423: *Σοφοκλῆς μὲν οὐ περιττος ἐν τοῖς λ'γοις, ἀλλ' ἀναγκαῖος* ist in dieser Allgemeinheit nicht zutreffend. Auch bei Sophokles wie bei den anderen Tragikern findet sich manches entbehrliche Wort. Die metrische Form, insbesondere das Gesetz der Stichomythie erheischt öfter Füllworte; andererseits erzeugt die antistrophische Gliederung besonder gegen den Schlufs der Strophe zuweilen eine weitgehende Brachylogie.

Attiker zeigt auch Sophokles eine Vorliebe für Antithesen, für Wortspiele, für Unterscheidung sinnverwandter Ausdrücke; selbst in Scenen, wo ein gesteigertes Pathos herrscht, werden solche Spiele des Scharfsinnes und Witzes nicht vermieden.[275])

Rasche unvermittelte Uebergänge sind dem Sophokles ganz geläufig; es bedarf fortwährend der gespanntesten Aufmerksamkeit, um den Intentionen des Dichters zu folgen. Die Perioden sind nicht immer bequem und übersichtlich gegliedert, aber die bei Aeschylus so beliebte Anakoluthie kommt selten vor. Im Syntaktischen zeigt sich sehr viel Abweichendes und Anomales[276]); hier ist der Stil des Sophokles nicht immer frei von Härte. Der Dichter behandelt eben die Sprache mit grofser Freiheit; er erlaubt sich besonders die Worte nicht gemäfs der hergebrachten Gewohnheit, sondern nach dem Sinne zu construiren.

Dieser eigenartige Stil, die Verzweiflung der Kritiker und Erklärer, bereitet jedem ernste Schwierigkeiten, der nicht dem Dichter ein eingehendes, liebevolles Studium gewidmet hat und bemüht ist, sich von allem Kleinlichen fern zu halten.[277])

III
Euripides.

Mitten in den Unruhen des Perserkrieges, der Athen schwer Euripides' Leben.

275) Doch beobachtet Sophokles das rechte Mafs, hält sich vom Spitzfindigen fern.

276) So werden häufig die active und mediale Verbalform mit einander vertauscht, wie *φέρειν* El. 1086, woran man ohne Grund Anstofs genommen hat; ebenso findet sich ein Schwanken zwischen transitiver und intransitiver Bedeutung bei Zeitwörtern, zwischen activer und passiver Funktion bei Adiectivis. Wenn sehr häufig der Casus eines Nomens ohne Präposition gebraucht wird, so hat sich eben in der dichterischen Rede noch das Gefühl für den vollen Werth der Casusformen lebendig erhalten.

277) Bald haftet man sklavisch am Buchstaben der Ueberlieferung und versucht sich in den unnatürlichsten Deutungen, um die handschriftliche Lesart zu retten, bald ändert man unverständig und mit schonungsloser Willkür. Im Aias 930 läfst man sich *πάννυχα καὶ φαέθοντα ἀνεστέναζες* ruhig gefallen (der Dichter wird *φαέθοντος αἰεὶ* geschrieben haben), und nicht minder verunglückt ist die Erklärung des entsprechenden Verses 885, wo *Βοσποϱίων ποταμῶν ἑφυδϱίς* zu lesen ist. Ohne allen Sinn für Poesie hat man Antig. 104 *βλέφαϱον* in *βλεφαϱίς* verändert, während man ebendaselbst 335 *τοῦτο* (d. h. darum) als Subjekt fafst und auf *ἄνθϱωπος* bezieht.

heimsuchte, Ol. 75, 1 ward Euripides geboren[1]), und zwar in einem welthistorischen Momente, am Tage der Schlacht bei Salamis, den zwanzigsten Boedromion[2]), eben auf jener Insel. Aeschylus, damals in der Fülle männlicher Kraft, kämpfte auch an diesem glorreichen Tage für die Gröſse und Freiheit seiner Vaterstadt; Sophokles, den sein jugendliches Alter noch von dem Waffendienste fern hielt, half das Siegesfest mit feiern; Euripides, der jüngste der drei groſsen Tragiker, erblickte das Licht des Tages zu derselben Stunde, wo der Tod seine blutige Ernte hielt. Der nüchterne Verstand mag an dieser Gleichzeitigkeit Anstoſs nehmen, an der doch gar nichts Auſserordentliches ist; denn nach Salamis hatten die Athener Kinder, Frauen und Greise gebracht, als das Mederheer, alles mit Feuer und Schwert verwüstend, sich den Grenzen Attikas näherte. Auch die Mutter des Euripides wird damals nach Salamis geflüchtet sein und genas dort eines Sohnes[3]), der auch später sich gern aus dem Geräusche der Stadt in die Einsamkeit jener durch ihre Naturschönheit ausgezeichneten Insel zurückzog, um sich ganz ungestört seinen dichterischen Studien widmen zu können.[4])

1) Die Quellen für unsere Kenntniſs der äuſseren Lebensverhältnisse des Dichters sind eine anonyme Biographie, eine ziemlich junge, planlos angelegte Compilation, ein Artikel bei Suidas I 2, 639 ff. (vgl. auch die Biographie von Thomas Magister) und Gellius XV 20, der aus derselben Quelle wie der anonyme Biograph schöpfte. Philochorus muſs sorgfältig über den Lebensgang des Euripides gehandelt haben, wahrscheinlich in der *ἐπιστολὴ πρὸς Ἀσκληπιάδην* (Schol. Eur. Hec. 1), offenbar eine Jugendarbeit dieses Alterthumsforschers, in welcher er die Ansichten des Asklepiades berichtigte und vervollständigte, aber, wie es scheint, nur auf Euripides sich beschränkte und bei diesem Anlasse auch das Biographische, welches Asklepiades zum Schaden der Untersuchung nur wenig beachtet haben mochte, berücksichtigte, daher die Schrift auch *περὶ Εὐριπίδου* (Suidas) oder *περὶ τραγῳδιῶν* (*Εὐριπίδου*, s. Schol. Hec. 1) betitelt wird.

2) Biographie, Plutarch Qu. Symp. VIII 1, 1, 3. Das Jahr auch bei Diogen. Laert. II c. 5, 24 (45). Nach der parischen Chronik Ep. 50 wäre Euripides Ol. 73, 4 geboren, indem sie sein Lebensalter Ol. 84, 3 auf 43 Jahre angiebt. Suidas, der die Geburt des Sophokles in Ol. 73, 4 versetzt, hat nach gewohnter Weise Sophokles und Euripides verwechselt.

3) Biographie: *ἐγεννήθη δὲ ἐν Σαλαμῖνι*; daher wird er auf der Inschrift CIG. 6052 *Σαλαμείνιος* genannt. Vielleicht hatten die Eltern auf der Insel Grundbesitz.

4) Gellius XV 20, 5: *Philochorus refert in insula Salamine speluncam esse taetram et horridam, in qua scriptitarit*, von dem Biographen ausgeschmückt, als habe sich der Dichter die Grotte künstlich angelegt. Der Chor der Troa-

Euripides mag schon in jüngeren Jahren seinen Vater Mnesarchides[5]) verloren haben; wenigstens erlebte er den Ruhm des Sohnes nicht.[6]) Die Mutter Kleito mufs ein höheres Alter erreicht haben, da Aristophanes bei jeder Gelegenheit dem Tragiker vorrückt, dafs seine Mutter mit dem Ertrage ihres Krautgartens Handel treibe.[7]) Die wirthschaftliche Frau war offenbar eine bekannte Persönlichkeit und wohl noch am Leben, als der Spott der Komödie sie um des Sohnes willen verfolgte.[8]) Aus diesen Scherzen darf man keinen nachtheiligen Schlufs auf die Stellung der Familie ziehen[9]), die vielmehr zu den geachteten Geschlechtern gehörte.[10]) Auch deutet alles,

den 794 ff. feiert den Ruhm der Insel, und wenn es im Meleager fr. 534, 3 Di. von Telamon heifst: Σαλαμῖνα κοσμῶν πατρίδα τὴν εὐάμπελον, so mag die Erinnerung an die Stätte der eigenen Geburt mitgewirkt haben.

5) Auch Mnesarchus genannt, eine Art Abkürzung der längeren Namensform; auch heifst der ältere Sohn des Dichters ebenfalls Mnesarchides. Der Biograph macht ihn zum κάπηλος, offenbar nur, um für das angebliche Gewerbe der Mutter (λαχανόπωλις) ein Gegenstück zu gewinnen. Nach Suidas hätten die Eltern, aus ihrer Heimath (wo, wird nicht gesagt) vertrieben, erst in Böotien, dann in Attika gelebt; auch Nicolaus Damascenus (Stob. Flor. 44, 41 p. 187, 14 M.) nennt den Vater einen Böoter und spricht von zerrütteten Vermögensverhältnissen. Aber die bürgerliche Berechtigung des Mnesarchides kann nicht bestritten gewesen sein, er gehörte zur Gemeinde Phlye (Athen. X 424 F).

6) Plutarch de am. prolis c. 4. Die Kleito, deren Erzbild nach Tatian adv. Graec. c. 33 Amphistratus arbeitete, ist offenbar von der Mutter des Tragikers verschieden.

7) Aristophanes wiederholt, in den Acharnern 478, Rittern 910, Thesmophoriazusen 19 und Fröschen 840; darauf bezieht sich Plin. H. N. XXII c. 38, 80, und der Historiker Theopompus (s. Gellius XV 20, 1) wird diese Notiz auch nur der Komödie verdanken. Es ist dies natürlich keine reine Erfindung; solcher Hohn ist nur wirksam, wenn er sich an etwas Thatsächliches heftet. Als die Peloponnesier das flache Land verwüsteten, konnte Kleito recht wohl ihre Kräuter verwerthen.

8) Die Beziehung der Worte des Aristophanes Acharn. 457 εὐδαιμονοίης ὥσπερ ἡ μήτηρ ποτέ ist nicht klar genug, um daraus zu schliefsen, dafs Kleito damals nicht mehr am Leben war. Die Komödie hat möglicher Weise schon vor Aristophanes diesen Witz aufgebracht.

9) Ebenso wenig ist Aristoph. Frösche 947: κρεῖττον γὰρ ἦν σοι (τὸ γένος) νὴ Δί' ἢ τὸ σαυτοῦ beweisend.

10) Nach Philochorus (Suidas) gehörte des Dichters Familie zu den σφόδρα εὐγενεῖς; dies wird bestätigt durch Theophrast (Athen. X 424 E), welcher berichtet, dafs Euripides am Apollofest den Dienst des οἰνοχόος verrichtete, wozu nur Söhne der ersten Familien gewählt wurden. Nach dem Biographen war er auch einmal πυρφόρος des Apollo (Ζωστηρίου).

was wir über die Erziehung und den Lebensgang des Dichters erfahren, darauf hin, dafs die Eltern und er selbst in günstigen äufseren Verhältnissen lebten. Der Vater scheint bei der Erziehung des Sohnes besonders für die körperliche Ausbildung gesorgt zu haben.[11]) Eine Prophezeiung, dafs der Sohn einst in Wettkämpfen Siegeskränze gewinnen werde, was auch, freilich in anderer Art, in Erfüllung ging, soll ihn in dieser Absicht bestärkt haben. Aber auch die Entwicklung der geistigen Anlagen ward nicht vernachlässigt. Der frühzeitig erwachte Trieb zu künstlerischem Schaffen bestimmte ihn zunächst, sich dem Berufe des Malers zu widmen[12]); und diese Beschäftigung blieb nicht ohne Einflufs auf seine dichterische Entwicklung. Bei keinem anderen Tragiker zeigt sich eine so ausgesprochene Vorliebe für malerische Situationen. Nicht nur in den erzählenden Partien bekundet Euripides eine entschiedene Meisterschaft detaillirter, anschaulicher Beschreibung, sondern dieses Element nimmt auch in den Chorliedern einen breiten Raum ein; diese Gesänge dienen oft weit mehr der lebendigen Schilderung als dem Ausdruck der Gefühle. Zeichnen und Malen war für Euripides gleichsam die Vorschule der dichterischen Thätigkeit[13]), welcher er sich alsbald ausschliefslich widmete. Bereits im fünfundzwanzigsten Lebensjahre, Ol. 81, 1, trat Euripides mit seinem ersten dramatischen Versuche hervor.[14]) So ward in demselben Jahre, wo Aeschylus in Gela aus

11) Biographie und das Orakel bei Eusebius Praep. Ev. V 33, 10 ff. Gellius XV 20, 2, der daraus unverständig eine Weissagung der Chaldäer macht, erzählt, in Olympia habe man ihn wegen seines jugendlichen Alters nicht zugelassen, aber in den heimathlichen Agonen sei er mit Erfolg aufgetreten.

12) Biographie: *φασὶ δὲ αὐτὸν καὶ ζωγράφον γενέσθαι καὶ δείκνυσθαι αὐτοῦ πινάκια ἐν Μεγάροις*, ebenso Suidas. An blofsen Unterricht in der Malerei darf man nicht denken; denn diese Kunst gehörte damals noch nicht zu den Mitteln der Erziehung.

13) Auch ist beachtenswerth, dafs Euripides sich öfter auf Gemälde, wie überhaupt auf Werke der bildenden Kunst bezieht.

14) Biographie: *ἤρξατο δὲ διδάσκειν ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος κατὰ ὀλυμπιάδα ὀγδοηκοστὴν πρώτην ἔτει πρώτῳ* (so ist zu schreiben). Das fünfundzwanzigste Lebensjahr giebt Thomas Magister an, der Biograph das sechsundzwanzigste, wohl nur Schreibfehler und nicht zu benutzen, um die Geburt des Dichters höher hinaufzurücken; Gellius XV 20, 4 nennt irrthümlich das achtzehnte Jahr. Wenn Dio Chrysostomus 52, 3 II 158 Di. von Aeschylus und Euripides sagt: *καὶ ἅμα οὐ πολλάκις ἴσως ἢ οὐδέποτε* [*τῷ αὐτῷ δράματι* ist zu tilgen] *ἀντηγωνίσαντο*, so darf man aus der ersten Alternative keine Folgerung für ein früheres Auftreten des Euripides ziehen.

dem Leben schied, der tragischen Bühne Athens rechtzeitig Ersatz geboten, und fast volle fünfzig Jahre hat Euripides die einmal betretene Bahn unermüdlich verfolgt.

Wenn man, wie die meisten Neueren, den Biographen des Tragikers Glauben schenkt[15]), hätte Euripides schon in jugendlichem Alter sich philosophischen Studien zugewandt und nach einander die Unterweisung des Anaxagoras, der Sophisten und des Sokrates genossen, indem er gewissermafsen die Sitte der nächsten Zeit anticipirte, welche die Philosophie als ein unentbehrliches Bildungsmittel der Jugend ansah. Allein Euripides steht anfangs, so viel sich erkennen läfst, philosophischen Bestrebungen ziemlich fern; eher scheint er der mystischen Richtung der Orphiker ein gewisses Interesse gewidmet zu haben[16]), ohne jedoch Befriedigung seines dunklen Dranges zu finden. Erst im reifen Mannesalter, seit dem Beginne des peloponnesischen Krieges, folgt der Dichter mit lebhaftem Antheil den Ergebnissen der Speculation.[17]) Philosophische Studien.

Es ist entschieden irrig, wenn man Euripides als unmittelbaren Schüler des Anaxagoras betrachtet.[18]) Man glaubt eine gewisse gei-

15) Gellius XV 20, 4: *mox a corporis cura ad excolendi animi studium transgressus auditor fuit physici Anaxagorae et Prodici rhetoris, in morali autem philosophia Socratis.* Biographie: *ἀναγνοὺς* (lies *ἀπογνοὺς*) *δὲ ἐπὶ τραγῳδίαν ἐτράπη, καὶ πολλὰ προσεξεῦρε, προλόγους* [*λόγους* Di.], *φυσιολογίας, ῥητορείας, ἀναγνωρισμούς, ὡς δὴ ἀκουστὴς γενόμενος Ἀναξαγόρου καὶ Προδίκου καὶ Πρωταγόρου, καὶ Σωκράτους ἑταῖρος.* Hier wird der Einflufs der philosophischen Studien auf die dichterische Entwicklung mit Recht hervorgehoben, aber überschätzt, indem eben diese Studien in die Jugendzeit des Dichters verlegt werden.

16) Alkest. 969. Hippol. 953.

17) Eine Hindeutung auf die philosophischen Studien der Gegenwart findet sich allerdings bereits in der Alkestis 962 ff., dann in der Medea 1081 ff., aber von dem Einflusse einer bestimmten philosophischen Schule, der bei einem Dichter wie Euripides klar hervortreten würde, ist in den älteren Arbeiten nichts wahrzunehmen. Auch die trostlose Ansicht über die letzten Dinge und die Polemik gegen Zeus, der wir im Hippolytus begegnen 1363 ff., darf nicht auf fremden Einflufs zurückgeführt werden. Diese Ansichten haben sich bei Euripides selbständig, allerdings nicht ohne Einwirkung der Zeitverhältnisse, gebildet.

18) So aufser Diogen. Laert. II c. 5, 20 (45) schon Alexander Aetolus (bei Gellius XV 20, 8), Chrysippus bei Galen de Hippocr. et Plat. IV 418 ed. Kühn und Cicero Tusc. III 14, 30. Nach Chrysippus, dem Cicero folgt, hätte Euripides im Theseus fr. 392 Di. (wohl um Ol. 87 gedichtet) die bekannte Aeufserung des Anaxagoras, als er den Tod seines Sohnes erfuhr, *ᾔδειν θνητὸν γεννήσας* (ein Ausspruch,

stige Verwandtschaft zwischen dem hohen Ernst, dem gefafsten Wesen des Anaxagoras und der melancholischen Gemüthsverfassung des Euripides zu erkennen. Allein diesen Zug, der in der innersten Natur, in den eigenen Lebenserfahrungen des Tragikers begründet ist, darf man nicht als etwas Angelerntes ansehen und auf den Einflufs jenes Denkers zurückführen. Da Anaxagoras kurz vor dem Ausbruch des grofsen Krieges (Ol. 87, 2) Athen verliefs und nicht lange nachher starb, müfste dieser persönliche Verkehr in die vorangehenden Jahre fallen. Wir finden in den Tragödien des Euripides die unzweideutigsten Beziehungen auf die Ansichten jenes Naturphilosophen. Nun sollte man erwarten, wenn der Dichter von Anaxagoras selbst für speculative Interessen gewonnen ward, diesen Einflufs gerade in den früheren Dramen wahrzunehmen. Es wäre sehr begreiflich, dafs Euripides unter dem frischen Eindrucke, den ein in sich abgeschlossenes eigenartiges System auf ihn machen mufste, sich als Anhänger dieser Lehre bekannte. Allein in der Alkestis, der Medea, dem Hippolytus deutet nichts auf solche Studien hin. Erst in den Arbeiten der letzten Periode treffen wir jene Anklänge an die Physik des Anaxagoras, und zwar zuerst in den Troaden[19]) Ol. 91, 1 und der Helena (1015) Ol. 91, 4, sowie in der weisen Melanippa[20]), aufgeführt

der schon dem Solon, später dem Xenophon beigelegt wird) vor Augen gehabt. Allein die Verse aus dem Theseus haben damit nur eine entfernte Aehnlichkeit (vielmehr erinnern an jenes Apophthegma die Verse aus dem Telamon des Ennius bei Cicero Tusc. III 13, 28, aber ein Telamon des Euripides ist nicht nachweisbar). Aufserdem dürfte man aus der Benutzung dieser Anekdote noch gar nicht auf persönlichen Verkehr mit dem Philosophen oder Abhängigkeit von seinen Ansichten schliefsen. Ebenso wenig ist Alkest. 1085 oder auch 245 ein Anklang an Anaxagoras zu finden. — Die Biographie (gegen Ende) läfst den Euripides, durch Archelaus und Anaxagoras angeregt, sich der tragischen Poesie zuwenden, und Suidas wiederholt dies nur mit veränderter Motivirung.

19) Troad. 884: *ὦ γῆς ὄχημα κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν, ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος, εἴτε νοῦς βροτῶν, προσευξάμην σε.* Hier weist aber nur der Eingang (*γῆς ὄχημα*) auf Anaxagoras hin; nachher machen sich ganz andere Einflüsse geltend. Denn wenn Iamblichus Protrept. c. 8 schreibt: *ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ὁ θεός, εἴτε Ἑρμότιμος εἴτε Ἀναξαγόρας εἶπε τοῦτο,* so hat zwar Euripides anderwärts in diesem Sinne sich geäufsert, und man konnte wohl aus dem Systeme des Anaxagoras diese Consequenz ziehen, aber nichts berechtigt diese Ansicht dem Anaxagoras selbst zuzuschreiben.

20) Die *σοφὴ Μελανίππη* wird von Aristophanes in den Thesmophoriazusen 547 und der Lysistrata 1124 (fr. 487 Di.) parodirt, offenbar damals ein

kurz vor Ol. 92, 1, dann im Chrysippus (fr. 836), gleichzeitig mit den Phönissen verfafst, und im Orestes (1086 f. 1497) Ol. 92, 4, ferner im Phaethon (fr. 776), der ziemlich derselben Zeit angehören wird, sowie im Archelaus (fr. 230). Das Studium der Anaxagoreischen Physiologie bezeichnet also die letzte Stufe[21]), nicht aber den Anfang der Speculation des Euripides.[22])

Seit dem Beginn des grofsen Krieges wird Athen der Tummelplatz der Sophisten. Schriftstellerische Thätigkeit ist ihnen Nebensache; sie wirken hauptsächlich durch ihre öffentlichen Vorträge, durch ihren Unterricht. Ebendeshalb war auch die Wirkung ihrer Lehren eine ganz unmittelbare; diese Ideen und Grundsätze fanden rasch die allgemeinste Verbreitung. Erst durch die Sophisten ward der lebhafte, bewegliche Geist des Euripides auf philosophische Studien hingelenkt, und er schlofs sich bereitwillig dieser Richtung an; denn der Geist der Neuerung, der verstandesmäfsigen Reflexion, der von Anfang an die Poesie des Tragikers kennzeichnet, war den Bestrebungen der Sophisten innerlich verwandt, und der Dichter mochte hoffen, hier am ersten eine befriedigende Lösung der Zweifel, die ihn quälten, zu finden. Wenn die Uebereinstimmung mit den Ansichten der Sophisten sich nicht so deutlich und bestimmt im Einzelnen nachweisen läfst, wie die Anlehnung an Lehrsätze des Anaxagoras, so darf man nicht vergessen, dafs dieser Naturphilosoph seinen Anhängern einen positiven Gehalt bot, während die Richtung der Sophisten eine vorherrschend negative war. Eben aus der Schule der Sophisten stammt die entschieden subjektive Weltbetrachtung, der Skepticismus in religiösen Dingen, die sophistische Dialektik, die wir seit dieser Zeit in den Arbeiten des Euripides wahrnehmen.

neues Drama. In den Thesmophoriazusen 13 ff. wird geradezu die naturphilosophische Manier des Euripides verspottet.

21) In den Schutzflehenden lassen sich keine Anklänge an Anaxagoras nachweisen; denn 532 ff. (ohnehin nicht recht in den Zusammenhang passend und daher wohl ein fremdartiger Zusatz) und 1140 ff. gehören einem Gedankenkreise an, dem wir schon bei Epicharmus bei Plutarch Consol. ad Apoll. c. 15 (fr. inc. 8 p. 258 Lorenz) begegnen.

22) Vielleicht erschien damals die Schrift des Archelaus und veranlafste den Euripides zu einem eingehenden Studium der Schrift des Anaxagoras; da die Sophisten für Physik kein Interesse hatten, war Euripides an Frühere gewiesen. Somit kann von einem unmittelbaren, persönlichen Einflufs des Anaxagoras auf Euripides nicht die Rede sein.

Euripides mag alle angesehenen Sophisten, die in Athen auftraten, gehört haben, aber nicht jeder imponirte ihm. Von dem Einflusse des Gorgias ist nichts zu spüren. Schon die prunkhafte, überladene Manier des gefeierten Redekünstlers mufste dem Euripides widerstreben, der in seinem Stil das Einfache und Natürliche als unabänderliche Norm anerkennt. Ebenso wenig wird er an dem vielseitigen, aber ziemlich oberflächlichen Wissen des Hippias sonderliches Gefallen gefunden haben. Dagegen Protagoras und Prodikus, welche auch die alte Ueberlieferung als Lehrer und Freunde des Dichters bezeichnet, haben, zumal der erstere, an Euripides einen gelehrigen Schüler gefunden.

Den Satz des Protagoras, der Mensch sei das Mafs aller Dinge, hat zwar der Tragiker nicht mit denselben Worten wiederholt, aber er bekennt sich zu der gleichen Ansicht, indem er überall an menschliche Einrichtungen und Gesetze den Mafsstab subjektiven Dafürhaltens anlegt. Die eigentliche Aufgabe der Redekunst ist nach Protagoras, der schwachen Sache zum Sieg über die stärkere zu verhelfen, das Unwahrscheinliche als wahrscheinlich darzustellen. Und eben diese dialektische Kunst, welche, unbekümmert um die Wahrheit, überall das Gegentheil von dem, was bisher gegolten hatte, zu beweisen sucht, und auf ein frivoles, wenn auch geistreiches Spiel mit den Dingen hinausläuft, beherrscht die Poesie des Euripides. Die skeptische Denkweise des Protagoras, die Opposition gegen den Volksglauben findet bei Euripides den vollständigsten Anklang, und der rücksichtslose Hohn, die Keckheit, mit welcher der Dichter auf der Bühne die Grundlagen des Glaubens und der Sittlichkeit angriff, mufste weit nachtheiliger wirken, als die mafsvolle Weise, in der Protagoras seine Zweifel vorgetragen zu haben scheint. Vollkommen glaubwürdig erscheint die Ueberlieferung, dafs Protagoras zuerst im Hause des Euripides seine Schrift über die Götter vorlas, welche so grofsen Anstofs erregte, dafs er Athen verlassen mufste.[23]) Dies setzt vertrauten Verkehr voraus; auch weisen in den Tragödien des Euripides wiederholte Beziehungen nicht undeutlich auf jenen Sophisten hin. Durch Protagoras ward Euripides vielleicht auch mit den verwandten Ansichten älterer Skep-

23) Diogen. Laert. IX c. 8, 5 (54): *ἀνέγνω δ' Ἀθήνησιν ἐν τῇ Εὐριπίδου οἰκίᾳ ἢ ὥς τινες ἐν τῇ Μεγακλείδου, ἄλλοι δ' ἐν Λυκείῳ, μαθητοῦ τὴν φωνὴν αὐτῷ χρήσαντος Ἀρχαγόρου τοῦ Θεοδότου.*

tiker, wie des Diagoras, bekannt.[24]) Höchst merkwürdig ist, dafs der Dichter bereits kurz vor Ol. 88, 3 seine atheistischen Ansichten im Bellerophontes ganz unverhüllt aussprach.[25]) Das Bild dieses Charakters, der ins Schrankenlose strebt und, weil ihn das Mifsgeschick verfolgt, sich der Einsamkeit ergiebt, der an Gott und der Welt verzweifelt und doch von Haus aus eine edel angelegte, von aufrichtigem Wohlwollen beseelte Natur war, mufs als offenherziges Selbstbekenntnifs des Dichters betrachtet werden, der gleichfalls verzweifelte, weil er den Widerspruch zwischen seinen Idealen und der äufseren Welt nicht zu überwinden vermochte. Noch fühlt man den Ueberresten dieses Dramas an, dafs Euripides hier nicht mit kalter, ruhiger Ueberlegung sein Glaubensbekenntnifs niedergelegt hat, sondern die Kraft und Energie der Sprache entspringt aus warmer innerer Ueberzeugung; der Dichter mufs alle diese schmerzlichen Erfahrungen selbst durchgemacht haben. Wäre uns diese Tragödie, welche offenbar auf die Zuhörer eine nicht gewöhnliche Wirkung ausübte, erhalten, so würden wir gewifs den klarsten Einblick in das Innere des Dichters gewinnen.

Die Wirkung des Verkehrs mit Prodikus mochte weniger tief gehen; aber die Art, wie dieser feinfühlende Geist sittliche Probleme behandelte, hatte sicher für Euripides Reiz. Noch erinnert manches an die Lebensansichten der Sophisten, z. B. in den Schutzflehenden die Rede des Theseus.[26]) Hier wird zwar die trübe Anschauung von dem menschlichen Leben, welche Prodikus vertrat, bestritten, aber diese Widerlegung ist ganz im Geist und Ton der modernen sophistischen Bildung gehalten, während die nachdrücklich vorgetragene Warnung[27]), alte Leute sollten nicht versuchen, ihr Leben durch künstliche Mittel zu fristen, da sie doch dem Gemeinwesen nichts mehr zu nützen vermöchten, mit den Grundsätzen des Prodikus stimmt. Auch die Untersuchungen dieser beiden Männer über die

24) Auf den Titel der Schrift des Diagoras *ἀποπυργίζοντες λόγοι* deutet wohl Euripides selbst hin in einem allerdings verdorbenen Bruchstücke des Bellerophontes (fr. 288 Di. am Schlufs).

25) In diesem Jahre bezieht sich Aristophanes in den Acharnern 426 f. auf jene Tragödie, die wohl nicht lange vorher gedichtet war.

26) Schutzfl. 196 ff., wo schon die Einleitung des Themas: *ἔλεξε γάρ τις ὡς τὰ χείρονα πλείω βροτοῖσίν ἐστι τῶν ἀμεινόνων* unverkennbar eine Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit enthält.

27) Schutzfl. 1108 ff.

Sprache mufsten für Euripides ein gewisses Interesse haben, wenn er auch nicht gerade unmittelbaren Gewinn daraus zog.[28])

Die Ueberlieferung läfst den Tragiker auch bei Sokrates in die Schule gehen. Wie Anaxagoras ihn in die Naturphilosophie eingeführt, die Sophisten in die Künste der dialektischen Methode eingeweiht, so soll Sokrates sein Lehrmeister in der Ethik geworden sein. Dafs zwischen beiden ein gewisser persönlicher Verkehr stattfand, ist wahrscheinlich. Sokrates, der nur selten das Theater besuchte, mochte gerade durch die dramatischen Arbeiten des Euripides sich angezogen fühlen; der Tragiker aber, der für alles empfänglichen Sinn besafs, mag gleich bei dem ersten Hervortreten des Philosophen, welches ungewöhnliches Aufsehen erregte, sich ihm genähert haben, um seine Ansichten genauer kennen zu lernen. Die Komödie hat dann in ihrer Weise dieses Verhältnifs ausgebeutet. Wenn man den Lustspieldichtern Glauben schenkt, entspringt nicht nur das Selbstgefühl des Euripides aus seinem Umgange mit Sokrates, sondern der Philosoph bietet auch dem Tragiker hülfreiche Hand bei der Abfassung seiner Stücke; den leichten Redeflufs, wie die Fülle philosophischer Gedanken verdankt Euripides seinem Meister.[29]) Sokrates ist eben den Komikern der Repräsentant der neuen Schulweisheit; der Tragiker erschien als ein Geistesverwandter. Daher fafst Aristophanes in den Fröschen[30]) das Resultat seiner Kritik darin zusammen, dafs er die Kunst des Euripides und die Weisheit des

28) Wenn Aristophanes in den Fröschen 1180 die Prologe des Euripides mit Rücksicht auf die ὀρθότης τῶν ἐτῶν prüfen will, so ist damit angedeutet, dafs er ihn auch in dieser Hinsicht als Vertreter der sophistischen Bildung darstellen will.

29) Diog. Laert. II c. 5, 2 (18) theilt die Belege aus Telekleides, den Πεδῆται des Kallias (fr. 2 Com. II 2, 739), den Wolken des Aristophanes mit. Besonders bemerkenswerth sind die unheilbar verderbten Verse des Telekleides fr. inc. fab. 2. 3 Com. II 1, 371, die auch der Biograph anführt; hier erscheint aufser Sokrates auch der Schwiegervater Mnesilochus als Mitarbeiter des Euripides. Sokrates legt wie ein kundiger Opferpriester, der aus der Flamme weissagt, die Scheiter zurecht (τά φρύγαν' ὑποτίθησι, vgl. Aristoph. Friede 1026 und Schol.). Angespielt wird offenbar auf ein später verschollenes Stück Φρύγες; denn der Witz wäre ohne rechte Wirkung, wenn der Komiker einen Tragödientitel fingirt hätte. Dafs Euripides mit seinem Schwiegervater vertraulich verkehrte, beweisen auch die Thesmophoriazusen des Aristophanes; daher konnte ihn Telekleides in Verbindung mit Sokrates als Gehülfen des Tragikers einführen. [S. S. 486, A. 71.]

30) Aristoph. Frösche 1491 ff.

Sokrates auf gleiche Stufe stellt, indem er treffend bemerkt, die philosophische Reflexion beeinträchtige die echte Poesie. Nur wenn man den Tragiker mit Sokrates verkehren sah, konnte die Komödie, die in der Regel von etwas Thatsächlichem ausgeht, um so zuversichtlicher jene Parallele ziehen. Allein ein engeres Verhältnifs hat schwerlich stattgefunden; denn wenn sich auch manche gemeinsamen Berührungspunkte darboten, so waren diese Naturen doch sehr verschieden angelegt. Während Sokrates der naturwissenschaftlichen Forschung aus dem Wege geht, vertieft sich Euripides in das Studium des Anaxagoras; während Sokrates, fern von theologischer Speculation, sich an den Volksglauben hält, treffen wir bei dem Tragiker eine entschieden skeptische Stimmung an; Sokrates bekämpft unablässig die Sophisten, denen Euripides willig sein Ohr leiht. Nur auf dem ethischen Gebiete konnte der Einflufs der Sokratischen Weltanschauung hervortreten; aber davon ist wenig wahrzunehmen. So hält Euripides alle Zeit an dem volksmäfsigen Grundsatze fest, nach besten Kräften dem Freunde Gutes, dem Feinde Böses zuzufügen, während die Unterweisung des Sokrates Bedenken gegen die unbedingte Gültigkeit erwecken mufste.[31])

Auch mit den Schriften des Demokrit, welche bei den Zeitgenossen nur geringe Beachtung fanden, mufs Euripides bekannt gewesen sein; mit ihm begegnet er sich namentlich in der weltbürgerlichen Gesinnung.[32]) Nicht minder zeigt sich Bekanntschaft mit den Lehren des tiefsinnigen Heraklit.[33]) Euripides' Studien

31) Auch Sokrates kommt bei Xenophon wiederholt auf diesen Grundsatz zurück; aber dafs er ihn nicht unbedingt guthiefs, zeigt Memor. II 2, 3. Plato Krito 49 A giebt wohl die wahre Meinung des Sokrates wieder.

32) Auf Aeufserungen, wie im Phönix fr. 808: *τἀφανῆ τεκμηρίοισιν εἰκότως ἁλίσκεται*, was an den Grundsatz des Demokrit (fr. phys. 1 und 5 Mull.), aus den Erscheinungen auf das Verborgene zu schliefsen, erinnert, darf man sich so wenig berufen, wie wenn der Tragiker wiederholt empfiehlt, die Extreme zu meiden und das rechte Mafs zu halten, um des wahren Glückes theilhaftig zu werden, was auch Demokrit lehrte; denn diese Wahrheiten waren Gemeingut. Aber fr. 1034 *ἅπας μὲν ἀὴρ ἀετῷ περάσιμος, ἅπασα δὲ χθὼν ἀνδρὶ γενναίῳ πατρίς* (vgl. auch Phaethon fr. 774) erinnert an Demokrits Worte bei Stob. Flor. 40, 7 p. 65, 5 M.: *ἀνδρὶ σοφῷ πᾶσα γῆ βατή· ψυχῆς γὰρ ἀγαθῆς πατρὶς ὁ ξύμπας κόσμος.* Und wenn jener Philosoph (Stob. Flor. 40, 6 p. 65, 1 M.) Genügsamkeit und Einfachheit des Lebens empfiehlt, so finden sich auch dafür bei Euripides bemerkenswerthe Parallelen, wie fr. 884.

33) Auf Heraklit geht vor allem die Anschauung zurück, leben heifse

beschränken sich übrigens nicht auf das philosophische Gebiet, sondern er besitzt überhaupt eine sehr umfassende literarische Bildung. Eine erlesene Büchersammlung, damals ein seltener Besitz, kam ihm dabei zu Statten.[34]) Mit den Schätzen der Nationalliteratur ist er vollkommen vertraut. Wie die dramatischen Arbeiten der Vorgänger und Zeitgenossen anregend und fördernd auf ihn einwirkten, erkennt man deutlich.[35]) Dem lehrhaften Zuge seines Wesens sagten besonders Dichtungen zu, in denen Frühere ihre reichen Lebenserfahrungen niedergelegt hatten, wie die Elegien des Theognis, dessen Sinnsprüche Euripides häufig paraphrasirt.[36]) Die Abwechselung und Mannigfaltigkeit der rhythmischen Behandlung, welche die lyrischen Partien bei Euripides auszeichnet, setzt ein sorgfältiges Studium der älteren wie der jüngeren Meister voraus[37]), und viele seiner Lieder mag der Dichter Volksweisen abgelauscht haben. Ebenso gehörten die verdienstlichen Arbeiten der Sagensammler zu den unentbehrlichen Hülfsmitteln des Tragikers.[38]) Kurz, Euripides kann in der klassischen Zeit vor vielen anderen auf den Ruhm eines gelehrten

eigentlich sterben, während der Tod das wahre Leben sei, fr. 46 Müll. (38 Schl. 59 Schust.). Dieser Gedanke, den Euripides im Polyidus fr. 639 aussprach und nachmals im Phrixus fr. 830 wiederholte (daraus sind manche Irrthümer in den Citaten entsprungen), erregte, wie sich erwarten läfst, ungemeines Aufsehen (vgl. Aristoph. Frösche 1082, wo der Komiker die Frauengestalten der Euripideischen Tragödie charakterisirt: *καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν*). Nach Diogen. Laert. II c. 5, 7 (22) machte Euripides den Sokrates mit der Schrift des Heraklit bekannt.

34) Athen. I 3 A. Auch Aristophanes Frösche 1409 und 943 deutet auf die reiche Büchersammlung und die fleifsigen Studien des Dichters hin.

35) Man erinnere sich nur der Medea des Neophron.

36) Bei der Polemik gegen die Ueberschätzung der Gymnastik im Autolykus fr. 284 hat Euripides ganz deutlich eine Elegie des Xenophanes vor Augen.

37) Biographie: *καὶ τοῖς μέλεσίν ἐστιν ἀμίμητος, παραγκωνιζόμενος τοὺς μελοποιοὺς σχεδὸν πάντας.* Diese Vielseitigkeit, die selbst das Niedrige nicht verschmäht, macht ihm Aristophanes Frösche 1301 ff. zum Vorwurf: *οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μέλι* (so ist statt *μὲν* zu lesen) *φέρει, πορνιδίων, σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων, θρήνων, χορείων* (wohl richtiger *χορειῶν*, d. h. Tanzlieder und Tanzweisen). Wenn hier Meletus erwähnt wird, so ist ein solcher Einflufs in den späteren Tragödien wohl denkbar; jedoch will Aristophanes vielleicht nur sagen, in den melischen Partien des Euripides herrsche derselbe Geist wie in den Trinkliedern des Meletus.

38) Aufser Pherekydes wird Euripides auch die Arbeiten seines Zeitgenossen, des Hellanikus, benutzt haben.

Dichters Anspruch machen; aber man mufs anerkennen, dafs er niemals unzeitigen Gebrauch von seiner Gelehrsamkeit macht.[39])

Euripides hält sich vom öffentlichen Leben fern.

Dem handelnden Leben steht Euripides fern; höchstens ward er einmal mit einem öffentlichen Auftrage betraut[40]) oder in einen Rechtshandel verwickelt[41]); denn dieser Gefahr konnte damals in Athen auch der Friedfertigste nicht entgehen. Der Dichter fühlte keinen Beruf, aus seiner inneren Welt in das unruhige Gewühl des Marktes hinabzusteigen. Aber Euripides war kein Einsiedler, der, jede Berührung mit der Aufsenwelt sorgsam meidend, sich auf sein Haus zurückzieht, sondern mit gewohntem Scharfblick beobachtet er das Thun und Treiben seiner stürmisch aufgeregten Zeit und verfolgt mit lebhaftestem Antheil alle Fragen des Tages; davon legen seine Tragödien überall Zeugnifs ab. Wiederholt hat der Dichter, veranlafst durch die Ereignisse der Gegenwart, seine Poesie geradezu in den Dienst der Politik gestellt, und es ist sehr merkwürdig, dafs Euripides, der sonst den leitenden Staatsmännern Athens nicht näher getreten zu sein scheint, eine Zeit lang mit Alkibiades vertrauten Verkehr unterhalten haben mufs. Alkibiades benutzt den Dichter nicht nur, um seinen Sieg in den olympischen Spielen zu verewigen, sondern gebraucht ihn geradezu als Werkzeug für seine politischen Zwecke.[42]) Dem genialen Uebermuthe des jugendlichen Alkibiades, der, wenn er wollte, durch seine Liebenswürdigkeit einen jeden bezauberte, vermochte selbst der ernste Euripides nicht zu widerstehen.[43]) Auch mit Kritias bildete sich ein freundschaftlicher Ver-

39) Euripides beruft sich selbst wiederholt auf schriftliche Quellen, wie Iphig. Aul. 798, Hippol. 451, oder deutet auf die Nächte hin, die er sinnend und forschend zubrachte, Hippol. 375.

40) Aristot. Rhet. II 6 p. 1384 B 16 erwähnt Verhandlungen des Euripides mit den Syrakusanern, was der Scholiast II 230 ed. Spengel auf eine Gesandtschaft bezieht. Da der Name des Euripides ohne weiteren Zusatz eingeführt wird, kann wohl nur der Dichter gemeint sein, der ebenso gut wie Sophokles einmal in Staatsgeschäften verwendet werden konnte.

41) Aristot. Rhet. III 15 p. 1416 A 28. Hygiänon verdächtigte in einem Rechtshandel wegen Vermögenstausch (*ἀντίδοσις*) die Glaubwürdigkeit seiner eidlichen Aussage, indem er auf den berufenen Vers im Hippolyt 612: *ἡ γλῶσσ᾽ ὀμώμοχ᾽, ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος* sich berief.

42) Wie die Andromache deutlich zeigt.

43) Vielleicht ward die Bekanntschaft mit Alkibiades und Kritias durch Sokrates vermittelt.

kehr; es war aber vorzugsweise Uebereinstimmung der philosophischen Ansichten, welche jene Männer zusammenführte.[44]) Berührung mit den zeitgenössischen Dichtern konnte nicht ausbleiben. Sophokles, ungefähr sechszehn Jahre älter, war bereits angesehen, als Euripides um den tragischen Preis sich zu bewerben begann. Eine gewisse Rivalität war unvermeidich, zumal anfangs Euripides gegenüber seinem vom Glück begünstigten Kunstgenossen nur geringen Erfolg hatte; auch waren beider Naturen zu verschieden, als dafs sich ein näheres Verhältnifs hätte bilden können. Aber von gehässigen Zänkereien und Fehden weifs selbst die Anekdotensucht der Späteren, welche das Andenken grofser Männer vielfach entstellt hat, nichts zu berichten. Eher mag sich Euripides an Agathon angeschlossen haben[45]), dessen sophistisch-rhetorische Bildung sich mit der Richtung des Euripides nahe berührte. Später führte sie ihr Geschick an dem gastfreien Hofe des Archelaus zusammen[46]), wo Euripides auch mit anderen namhaften Dichtern, wie Timotheus, zusammentraf.

Häusliche Verhältnisse.

Wie unsere Kenntnifs von dem äufseren Leben des Euripides gar dürftig ist, so wissen wir auch nur wenig von seinen häuslichen Verhältnissen, die, wie aus allem hervorgeht, nicht eben glücklich waren. Nach der gemeinen Ueberlieferung war Euripides zweimal verheirathet.[47]) Die erste Ehe mit Melito mag nur von kurzer Dauer gewesen sein. Später schlofs er eine zweite Verbindung mit Chörile, der Tochter des Mnesilochus[48]), mit der er drei Söhne zeugte, von

44) Euripides scheint sogar eine dramatische Dichtung des Kritias, den Peirithous, unter seinem Namen und seiner Verantwortlichkeit auf die Bühne gebracht zu haben. S. nachher unter Kritias.

45) Daher läfst auch Aristophanes in den Thesmophoriazusen 88 den Euripides bei Agathon Hülfe suchen. Der Anekdotensammler Aelian (V. H. II 21) macht sogar den Euripides zum Liebhaber des jugendlichen Agathon und setzt hinzu, man betrachte die Tragödie Chrysippus, in welcher Euripides die Leidenschaft des Laius für den Sohn des Pelops schilderte, als ein poetisches Denkmal dieses Verhältnisses.

46) Aelian. V. H. XIII 4.

47) Nur Mifsverständnifs ist es, wenn Gellius XV 20, 6 den Dichter sogar der Bigamie beschuldigt; dies hätte die Komödie sicherlich bis zum Ueberdrufs ausgebeutet.

48) So die Biographie im Anfang und Thomas Magister. Dagegen Suidas läfst den Dichter zuerst die Tochter des Mnesilochus heirathen, und nachdem er sie wegen Untreue verstofsen, eine neue Ehe schliefsen; ebenso die Biogra-

denen einer Kaufmann, der andere Schauspieler ward, während der jüngste, Euripides genannt, nach des Vaters Tode seine letzte Tetralogie aufführte und auch selbst Tragödien dichtete.[49]) Diese Ehe mufs für Euripides eine Quelle herber Erfahrungen geworden sein. Dafs er wegen Untreue sich von der Gattin scheiden liefs, ist unbegründet.[50]) Die Ehe bestand trotz der Schuld der Frau fort, und Kephisophon, der das Vertrauen des Arglosen bitter getäuscht hatte, leistete nach wie vor dem Dichter bei seinen Arbeiten hülfreiche Hand.[51]) Diese Zerrüttung des Familienlebens mufste schwer auf dem Dichter lasten und sein melancholisches Gemüth mehr und mehr verdüstern. Die Tradition, dafs die Schilderung der liebeskranken Phädra im ersten Hippolytus auf eigenen Erfahrungen des Dichters beruht, erscheint vollkommen glaubwürdig, und wenn Euri-

phie in der Mitte Z. 94 Di. (ohne den Namen Melito zu nennen); diese Darstellung ist unrichtig. Die Namensform *Χοιρίλη* hat ebenso gute Gewähr als *Χοιρίνη* und wird durch Analogien geschützt.

49) Nach anderen war freilich dieser Euripides ein Bruderssohn des Dichters, s. Suidas.

50) Chörile ist die Tochter des Mnesilochus (so die Biographen, was auch Schol. Aristoph. Thesm. 1 bestätigt); daher ward auch ein Sohn aus dieser Ehe nach dem mütterlichen Grofsvater benannt. Wenn Aristoph. Frösche 1408 sagt, man solle in die Wagschale setzen: *αὐτός, τὰ παιδί', ἡ γυνή, Κηφισοφῶν*, so ist eben diese Frau zu verstehen, die offenbar den Dichter überlebte; daraus ergiebt sich auch, dafs die Ehe nicht aufgelöst ward. Was der Biograph Z. 98 von der Wiederverheirathung der Chörile und einer vermeintlichen Anspielung darauf in der Elektra des Euripides erzählt, ist lediglich Erdichtung. Euripides' erste Frau Melito wird nur von den Biographen erwähnt; es ist daher zweifelhaft, ob der Dichter überhaupt zweimal verheirathet war. Möglicher Weise hiefs die Tochter des Mnesilochus *Μελιτώ* und ward von den Komikern *Χοιρίλη* genannt (ein Zuname, den Hekabe geführt haben soll, s. Schol. Hec. 1). Den Mnesilochus in den Thesmophoriazusen des Aristophanes betrachten alte und neuere Erklärer als Schwiegervater des Dichters, und Euripides nennt ihn 1165 *κηδεστὴς ἐμός*. Dies ist jedoch ein vieldeutiger Ausdruck; denn Mnesilochus nennt ebenfalls 74 und 211 den Euripides seinen *κηδεστής*, d. h. seinen Schwiegersohn, was nicht gegen den Sprachgebrauch verstöfst. Aber der Mnesilochus der Komödie kann auch der Schwager des Dichters sein, indem er seines Vaters Namen führte, und dafür scheint 584: *Εὐριπίδην φάσ' ἄνδρα κηδεστήν τινα αὑτοῦ, γέροντα, δεῦρ' ἀναπέμψαι τήμερον* zu sprechen.

51) In dem Famulus, den Aristophanes dem Euripides in den Acharnern 395 ff. zugesellt, erkennen die Scholiasten wohl richtig diesen Hausfreund, ziehen aber daraus den falschen Schlufs, er sei Sklave gewesen; auf freie Herkunft deutet schon der Name *Κηφισοφῶν*.

pides fortan nicht abläfst, in seinen Tragödien die tiefen Schäden der ehelichen Verhältnisse offen zu legen, so fühlt man durch, dafs diese Schilderungen unter dem unmittelbaren Eindrucke eigenen Leides entstanden sind, dafs der Dichter den unheilbaren Rifs seines häuslichen Glückes schmerzlich empfand. Diese Verstimmung macht sich nicht nur in einzelnen, oft wenig motivirten Ausfällen gegen die Frauen Luft, sondern mit Vorliebe werden individuell entwickelte Frauencharaktere dargestellt, welche in ihrer Leidenschaft sich über alle Schranken der Sitte hinwegsetzen. Mit scharfen Zügen schildert Euripides, der die weibliche Natur recht eigentlich zum Gegenstande unablässigen Studiums gemacht hat, die Schwächen und Fehler der Frauen. Daher galt der Dichter allgemein als Weiberfeind.[52]) Dieses Motiv benutzt Aristophanes und dichtet in seinen Thesmophoriazusen die Verschwörung der athenischen Frauen, die wegen der unglimpflichen Behandlung auf Rache gegen den Tragiker sinnen. Aber indem der Komiker scheinbar die Vertheidigung der Frauen übernimmt, sagt er ihnen Schlimmeres nach als Euripides und trifft schliefslich auch hier mit seinem literarischen Widersacher in dem letzten Resultate zusammen.

Euripides' letzte Schicksale.

Gerade wie Aeschylus, so starb auch Euripides fern von Athen. Doch trieb ihn nicht sowohl unverdiente Kränkung fort[53]), sondern er folgte einer ehrenvollen Einladung des Königs Archelaus von Makedonien. Ol. 92, 4 hat Euripides noch in Athen seinen Orestes aufgeführt; unmittelbar nachher mufs er die Reise angetreten haben, auf der er auch die abgelegene Landschaft Magnesia berührte und dort ehrenvolle Aufnahme fand.[54]) Von dort begab er sich nach

52) S. die Biographie. Die Aeufserung des Sophokles, welche Athen. XIII 557 E aus Hieronymus berichtet (andere wiederholen sie, wohl nach derselben Quelle): *Εἰπόντος Σοφοκλεῖ τινος, ὅτι μισογύνης ἐστὶν Εὐριπίδης, Ἔν γε ταῖς τραγῳδίαις, ἔφη ὁ Σοφοκλῆς, ἐπεὶ ἔν γε τῇ κλίνῃ φιλογύνης*, klingt ganz wahrscheinlich. Derselbe Hieronymus (Athen. XIII 604 E) berichtet noch eine andere Anekdote, wo Euripides sich über die Schwäche des Sophokles gegenüber schönen Knaben lustig machte, worauf Sophokles mit einem Epigramm geantwortet haben soll.

53) Nur Philodem de vitiis X p. 20 ed. Sauppe, falls die Stelle auf Euripides geht, scheint auf unerfreuliche Vorfälle, die allgemeine Schadenfreude erregten, hinzudeuten. Vgl. auch Thomas Magisters Biographie.

54) Biographie: *μετέστη δὲ ἐν Μαγνησίᾳ καὶ προξενίᾳ ἐτιμήθη καὶ ἀτελείᾳ*. Er berührte diese abgelegene Landschaft auf der Reise nach Makedo-

Pella, der neuen Hauptstadt Makedoniens; denn Archelaus hatte den alten Sitz seiner Vorfahren, das durch die landschaftlichen Reize einer grofsartigen Gebirgsgegend ausgezeichnete Aegae, mit Pella vertauscht und sich in dieser für den Verkehr günstig gelegenen Stadt einen prachtvollen Palast erbaut. Hier bei Archelaus stand Euripides in besonderer Gunst und Ehren.[55]) Makedonien war bisher in der Bildung entschieden zurückgeblieben; aber je mehr es an politischer Bedeutung gewann, desto mehr empfand man diese Vernachlässigung. Archelaus war keineswegs ein makelloser Charakter und entbehrte eigentlich der tieferen Bildung, fühlte aber doch, was ihm und seinem Volke fehlte. Er stiftete einen musischen Agon zu Dion am Olympus in Pierien, einer Stätte, an welche sich altehrwürdige Erinnerungen knüpften.[56]) Dazu bedurfte es der Theilnahme und Mitwirkung der Dichter, und so suchte der König die namhaftesten Männer seiner Zeit an sich zu ziehen, was ihm um so leichter gelang, da der langwierige Krieg, in welchem Griechenland seine besten Kräfte verzehrte, die Künste des Friedens empfindlich schädigte. Namentlich Athen büfst seine frühere Anziehungskraft ein. So mufste das Asyl, welches die Freigebigkeit des Archelaus eröffnete, hochwillkommen sein, und der Hof dieses prunkliebenden Fürsten ward der Sammelplatz für Künstler und Dichter. Euripides, der hier mit seinem Freunde, dem Tragiker Agathon, zusammentraf[57]), vergafs jedoch über den Genüssen des Hoflebens seine Kunst nicht. In der Tragödie Archelaus, wohl auf ausdrücklichen Wunsch des Königs verfafst[58]), verherrlichte er das Andenken des Gründers der Dynastie. Ebenso ist die letzte Tetralogie, welche erst nach dem Tode des Tragikers, wohl Ol. 93, 3, der jüngere Euripides in Athen in Scene setzte, in Makedonien gedichtet, wie besonders die

nien; denn es konnte ihm nicht in den Sinn kommen, Magnesien mit Athen zu vertauschen.

55) Nur war Euripides weder Schatzmeister (so der Biograph), noch geheimer Rath (Solin. collect. rerum memorab. IX 17) des Fürsten, wohl aber bezeugen manche Erzählungen den vertrauten Verkehr. Dafs Archelaus auch bei dem Tode des Tragikers warme Theilnahme zeigte, berichtet Solinus a. a. O.

56) Vielleicht fanden auch am Hofe selbst dramatische Aufführungen statt.

57) Aelian V. H. XIII 4.

58) Biographie; die abweichende Erzählung bei Diomedes III, I 488 K läfst sich damit wohl in Einklang bringen.

Bakchen deutlich zeigen[59]), und vielleicht auch schon dort unter persönlicher Leitung des Dichters aufgeführt worden.

Den tiefen Fall Athens hat Euripides nicht mehr erlebt; er starb noch vor Sophokles Ol. 93, 2 oder 3 zu Anfang[60]), fern von der Heimath, die wiederzusehen ihm nicht beschieden war, in Arethusa[61])

59) Eurip. Bakch. 565 ff.

60) Die Angaben schwanken; nach Apollodor (bei Diodor XIII 103, 5) stirbt Euripides in demselben Jahre, wo Sophokles starb, also Ol. 93, 3, und zwar sicherlich noch vor Ende des Sommers; denn Euripides starb vor Sophokles, und die im Winter dieses Jahres aufgeführten Frösche des Aristophanes setzen voraus, dafs der Tod beider Dichter wenigstens um ein Paar Monate zurückliegt. Auf dieses Jahr führt auch der Synchronismus bei Plutarch Quaest. Symp. VIII 1, 1, 3: *ἀποθανόντος δὲ (Εὐριπίδου), καθ' ἣν (ἡμέραν) ἐγεννήθη Διονύσιος ὁ πρεσβύτερος τῶν ἐν Σικελίᾳ τυράννων.* Plutarch denkt offenbar an die Geburt des Dionysius, während derselbe vielmehr in diesem Jahre sich der Herrschaft bemächtigte, und zwar um die Zeit der Wintersonnenwende (der Tag liefs sich wohl, wie dies in der Natur einer solchen Usurpation liegt, kaum genau bestimmen); folglich mufs der Tod des Euripides schon früher erfolgt sein. Möglicher Weise fiel der Tod des Tragikers zwar nicht mit der Geburt, aber doch dem Geburtstage des Tyrannen zusammen. Immerhin konnte Timäus (s. Plutarch), wenn Euripides in demselben Jahre starb, wo Dionysius' Regiment begann, sagen: *ὅμα τῆς τύχης τὸν μιμητὴν ἐξαγούσης τῶν τραγικῶν παθῶν καὶ τὸν ἀγωνιστὴν ἐπεισαγούσης.* — Dagegen die parische Chronik Ep. 63 verlegt den Tod des Euripides in Ol. 93, 2, ebenso Schol. Aristoph. Thesmoph. 190 (Euripides sei *ἕκτῳ ἔτει ὕστερον* nach der Aufführung der Thesmophoriazusen, die der Grammatiker in Ol. 92, 1 setzt, gestorben). Darauf führt auch die Erzählung des Biographen, Sophokles habe mit seinen Schauspielern und seinem Chore am Proagon, um das Andenken des Verstorbenen zu ehren, Trauerkleider angelegt; demnach müfste noch vor den grofsen Dionysien Ol. 93, 2 die Todesnachricht aus Makedonien in Athen angelangt sein. Auch Diodor weist auf diese abweichende Ueberlieferung hin, indem er hinzusetzt, es gehe die Sage, Euripides sei in Makedonien von Hunden zerrissen worden *μικρὸν ἔμπροσθεν τούτων τῶν χρόνων*, d. h. vor Ol. 93, 3. Vielleicht ist das Datum Ol. 93, 2 das rechte. Es lag nahe, dem Synchronismus zu Liebe, den Tod des Euripides in das nächste Jahr zu verlegen. Eine sichere Entscheidung ist nicht möglich; jedenfalls betrug die Differenz nur wenige Monate. Wann Eratosthenes den Tod des Euripides ansetzte, wissen wir nicht; er gab dem Dichter ein Alter von 75 Jahren (Biographie, ebenso Suidas, während Philochorus sich mit der unbestimmten Angabe über 70 Jahre alt begnügte); demnach würde Euripides noch vor Ol. 75, 1 geboren sein, wie auch die parische Chronik Ep. 50 seine Geburt höher hinaufrückt. Auf keinen Fall hat ein Gelehrter ersten Ranges, der *περὶ ἀρχαίας κωμῳδίας* schrieb, den Tod des Euripides auf Grund einer rhetorischen Phrase des Timäus chronologisch fixirt.

61) Bei Arethusa befand sich das Grabmal des Euripides, Anthol. Pal. VII 51

unweit Amphipolis am strymonischen Meerbusen. Euripides hatte offenbar den König, den entweder Staatsgeschäfte oder die Jagd in dieses Grenzland führten, begleitet, und als er sich Nachts von des Königs Tafel in sein Quartier begab, wurde er von Hunden angefallen und erlag bald darauf seinen Wunden.[62])

= ep. 7 II 226 Jac., Plutarch Lykurg c. 31, Ammian. Marc. XXVII 4, 8, und damit streitet auch nicht Stephanus von Byzanz *Βορμίσκος*, der ihn bei dieser Ortschaft von Hunden angefallen werden läfst; nur Hermesianax V. 66 bei Athen. XIII 598 D scheint den Tod nach Aegae zu verlegen.

62) So berichtet eine weit verbreitete Tradition, die, wie sich erwarten läfst, mannigfach variiert und ausgeschmückt ward. Schon im Alterthum als Sage bezeichnet, begegnet sie Zweifeln (Pausanias I 2, 2). Nur Suidas kennt eine abweichende Ueberlieferung, nach welcher der Tragiker von Frauen zerrissen ward (auch der Biograph berichtet, dafs schon früher in Athen die erbitterten Frauen einen Anschlag auf sein Leben auszuführen versuchten). Die Neueren halten das Ganze für eine Erdichtung, für die man die Komödie verantwortlich machen will. Dies wäre eine wenig glückliche Erfindung; eher könnte man in den Hunden, die den Euripides zerrissen, die Komiker selbst wiederfinden, deren Kritik den Dichter während seines Lebens so schonungslos zerfleischt hatte, oder man könnte sagen, das Walten der Nemesis solle veranschaulicht werden, indem der Dichter in seinem letzten Stücke, den Bakchen, die grause Jagd auf den Pentheus so herzlos geschildert habe. Diese Todesart ist ungewöhnlich, aber keineswegs unwahrscheinlich. Wenn Aristophanes nicht darauf anspielt, so konnte ihn ein gewisses Gefühl für das Schickliche abhalten, das traurige Lebensende seines alten Widersachers zu berühren; aber wenn Phrynichus Musae fr. 1 Com. II 1, 592 das ruhige Abscheiden des Sophokles hervorhebt, so deutete er vielleicht eben auf den Unfall, der den Euripides betroffen hatte, hin. Ob Zufall, ob Tücke der Menschen dem Dichter verhängnifsvoll ward, war natürlich nicht zu ermitteln; um so mehr Spielraum war Vermuthungen vergönnt. Auf nächtliche Liebesabenteuer spielt Hermesianax V. 64 an; Suidas I 2, 640 nennt bestimmte Namen (*Κρατερός*, des Königs Liebling oder eine Frau aus Arethusa), und dafs ein solches Gerücht gleich anfangs in Athen verbreitet war, kann man aus den Versen des Aristophanes Frösche 1046 f. schliefsen, wo Aeschylus dem Euripides zuruft: *ἀλλ' ἐπὶ σοί τοι καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ 'πικαθῆτο* (*ἡ Ἀφροδίτη*), *ὥστε γε καὐτόν σε κατ' οὖν ἔβαλεν*, was eben auf den Tod des Dichters zu beziehen ist. An einem Hofe, wie den makedonischen, war es schwer, der Intrigue zu entgehen; verschiedene Widersacher des Euripides werden genannt. Suidas sagt, Arrhidäus und Krateuas (derselbe wird auch *Κρατερός* genannt; Suidas macht irrthümlich beide zu neidischen Dichtern) hätten einen Diener des Königs Lysimachus (*δέκα μνῶν ἀγορασθέντα*) angestiftet, die Hunde auf Euripides zu hetzen. Dies ist offenbar Dekamnichus, den der König dem Euripides übergab, um ihn auspeitschen zu lassen, weil er durch eine unvorsichtige Aeufserung des Dichters Zorn erregt hatte. Dieser Dekamnichus grollte seitdem dem Könige und stand später mit Krateuas an der Spitze der Verschworenen, die den Archelaus ermordeten

Dauer der dichterischen Thätigkeit.

Euripides hat seine ganze Thätigkeit der tragischen Poesie gewidmet.[63]) Frühzeitig, bereits im fünfundzwanzigsten Jahre, Ol. 81, 1, trat er auf und blieb diesem Berufe bis zum Ende seines Lebens treu. Auch Euripides arbeitet anfangs langsam; seine vierte Tetralogie ward Ol. 85, 2 aufgeführt.[64]) Erst seit dem Anfange des Krieges entwickelt der Dichter eine ungemeine Thätigkeit; er betheiligt sich, wenn auch nicht gerade in jedem Jahre, doch öfter mehrere Jahre hinter einander am tragischen Wettkampfe.[65]) Jene glückliche Stimmung, welche der beste Sporn zur Entfaltung dichterischen Talentes zu sein pflegt, war dem Euripides nicht gegeben. Herbe persönliche Erfahrungen trübten die Ruhe seines Gemüthes. Die Leiden und Unruhen eines langwierigen Krieges lasteten damals schwer auf Athen und waren für poetisches Schaffen nichts weniger als günstig. Das behagliche Gefühl einer gesicherten und allgemein geachteten Stellung, welche Athen nach den Perserkriegen einnahm, hatte bisher auch die Dichter gehoben und getragen; diese Gunst war unwiederbringlich dahin. Man merkte es jetzt auch den poetischen

(Aristot. Pol. V 8, 13 p. 1311 B 30 ff.); ihm konnte man füglich einen solchen Akt der Rache an dem verhafsten Dichter zutrauen. — Euripides wurde bei Arethusa bestattet; nur Suidas nennt Pella. Nach Gellius XV 20 weigerten sich die Makedonier, den Athenern die Gebeine herauszugeben. Man begnügte sich, an der Strafse nach dem Peiräeus ihm ein Kenotaphion zu errichten (Pausan. I 2, 2), auf dem ein Epigramm des Timotheus oder des Historikers Thukydides (Anth. Pal. VII 45 = I 102 Jac.) stand. (Biographie.)

63) Aufser ein Paar Epigrammen, deren Echtheit nicht durchgehends genügend verbürgt ist, hat Euripides nur ein Lied (*ἐπίνικος*) auf den olympischen Wagensieg des Alkibiades verfafst. Die angeblichen Briefe des Euripides sind ein schlechtes Machwerk aus später Zeit.

64) Zu dieser Tetralogie gehört die Alkestis. Die zweite Tetralogie gehört wohl in Ol. 83, wo Euripides mit Aristarch von Tegea sich um den Preis beworben zu haben scheint (Suidas *Ἀρίσταρχος* I 1, 718), die dritte in Ol. 84, 3, wo der Dichter zum ersten Male siegte (s. parische Chronik Ep. 60). So kommt noch nicht einmal auf jedes Jahr ein Drama.

65) Auf sechsundzwanzig Jahre mögen ungefähr achtzehn Tetralogien sich vertheilen. Dafs Euripides anfangs nicht gewohnt war, allzu rasch zu arbeiten, und dafs ihm nicht zu jeder Stunde das Produciren von Statten ging, deutet die Anekdote bei Valerius Maximus III 7, Ext. 1 p. 150 Halm an, wo Euripides sich beklagt, dafs er binnen drei Tagen kaum drei Zeilen geschrieben habe, während Akestor (so ist statt *Alcestidi tragico* zu verbessern) sich rühmt, mit Leichtigkeit hundert Verse verfafst zu haben, worauf ihm Euripides erwidert: *sed hoc interest, quod tui in triduum tantummodo, mei vero in omne tempus sufficient.* Die Anekdote selbst ist zur Verherrlichung des Euripides erfunden.

Produktionen nur zu deutlich an, dafs der höhere Aufschwung, welchen die Freiheitskriege dem hellenischen Volksgeiste gegeben hatten, mehr und mehr schwindet. Und doch durfte Euripides nicht feiern. Sophokles, obwohl noch immer rüstig, war alt geworden; die Zahl der Dichter zweiten Ranges schmolz sichtlich zusammen; die Versuche problematischer Talente reichten nicht aus, um das Bedürfnifs der Bühne zu decken. Eine gewisse Leichtigkeit des Schaffens war dem Euripides angeboren; jetzt ward seine Thätigkeit in erhöhtem Mafse in Anspruch genommen. Es galt in knapp bemessener Frist nicht etwa eine Tragödie, sondern einen Dramencyklus zu entwerfen, auszuführen und einzuüben. Daher treten je länger, je mehr die Spuren der Hast und Eilfertigkeit an diesen Arbeiten hervor, zumal am Schlusse der Dramen, welcher doch als der schwierigste Theil die volle Kraft des Dichters in Anspruch nahm, oder auch in der letzten Tragödie einer Tetralogie.

Euripides arbeitet für fremde Bühnen.

An den grofsen Dionysien wohnten Fremde aus den verschiedensten Theilen Griechenlands den scenischen Spielen der Athener bei. So ward das Interesse für dramatische Vorstellungen in den weitesten Kreisen geweckt und der Ruhm der grofsen Tragiker überallhin verbreitet. Allmählich beginnt man auch an anderen Orten Tragödien zu geben. Athenische Schauspieler tragen zunächst die älteren, wohlbekannten Stücke vor, aber bald regt sich der Ehrgeiz; man sucht die angesehensten Dichter zu gewinnen, um sich den Genufs neuer Tragödien zu verschaffen. So hat auch Euripides für fremde Bühnen gearbeitet.[66]) Die Andromache ist nicht zu Athen gegeben. Dieses Stück, welches eine unverkennbare politische Tendenz verfolgt, war wohl für Argos bestimmt. Später hat Euripides am Hofe des Archelaus nicht blofs die Aufführung älterer Dramen geleitet, sondern dichtet auch dort die Tragödie Archelaus. Indem er ein Bild aus der sagenhaften Vorzeit des makedonischen Landes vorführte und den Gründer der Dynastie zum Helden einer Tragödie machte, genügte er der Pflicht der Dankbarkeit gegen den Fürsten, der ihn mit Gunstbezeugungen überhäufte.[67])

66) Vielleicht deutet Aristophanes darauf hin, wenn er Thesmoph. 390 von Euripides sagt, er habe aller Orten die Frauen verunglimpft: *ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἐμβραχὺ εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγῳδοὶ καὶ χοροί.*

67) Biographie: *εἰς Μακεδονίαν περὶ Ἀρχέλαον γενόμενος διέτριψε καὶ χαριζόμενος αὐτῷ δρᾶμα ὁμωνύμως ἔγραψε.*

Euripides bedient sich bei der Composition der melischen Partien fremder Hülfe.

Dem tragischen Dichter lag nicht nur die Verpflichtung ob, den Chor einzuüben und die Aufführung seiner Dramen zu überwachen, sondern er mufste auch die melischen Partien selbst componiren. Je reicher und selbständiger gerade damals die musische Kunst sich entfaltete, desto schwieriger ward es für den Dichter, dieser Anforderung vollständig zu genügen. Daher bediente sich Euripides des Beirathes und der Unterstützung des Kephisophon[68]), und wenn die Gesänge seiner Dramen besonders beliebt und allgemein verbreitet waren, so mag er diesen Erfolg zum guten Theil den Bemühungen seines Hausfreundes verdanken.[69]) Auch Timokrates aus Argos mag ab und zu dem Euripides denselben Dienst geleistet haben.[70]) Aber die dichterische Thätigkeit wird davon nicht berührt; Euripides' Dramen sind vollständig sein Werk; nirgends wird man die Spur einer fremden Hand wahrnehmen.[71])

Euripides überarbeitet seine Tragödien.

Anfangs scheint Euripides gegen die tadelnden Stimmen der Kritik, die im Publikum laut wurden, wie gegen die Stichelreden der Komiker empfindlicher gewesen zu sein. So hat er den Hippolytus vollständig umgearbeitet und das, was Anstofs erregt hatte, möglichst zu beseitigen gesucht. Auch sonst mag er ab und zu die nachbessernde Hand an seine Arbeiten, wie an die Medea, gelegt haben.[72]) Später ward er gegen Angriffe offenbar abgestumpft; er

68) Aristophanes spielt wiederholt darauf an Frösche 944. 1408. 1452. Später in einer verlorenen Komödie (s. Biographie) [Geryt. fr. 231 B Di.] bezeichnet er die Sache nur als Gerücht: *Κηφισοφῶν ἄριστε . . . οὐ δὲ ξυνέζης ὡς τὰ πόλλ' Εὐριπίδῃ, καὶ συνεποίεις ὥς φασι τὴν μελῳδίαν*, daher auch der Biograph meint, es sei dies nur eine neidische Erfindung; allein es ist sehr wahrscheinlich, dafs Euripides sich des Beirathes eines Sachverständigen bediente. Thomas Magister macht den Kephisophon irrthümlich zum Schauspieler.

69) Plutarch Nikias c. 29.

70) Biographie: *οἱ δὲ τὰ μέλη φασὶ Κηφισοφῶντα* (die Hdschr. *Ἰοφῶντα*) *ποιεῖν ἢ Τιμοκράτην Ἀργεῖον*, offenbar derselbe, der als *διδάσκαλος* der Andromache in der Inhaltsangabe bezeichnet und dort *Δημοκράτης* genannt wird; ein Argiver würde *Δαμοκράτης* heifsen, daher ist *Τιμοκράτης* als der richtige Name zu betrachten. [Vgl. Hermes XVIII 491—495.]

71) Die angeblichen Hülfsleistungen des Sokrates oder Mnesilochus gründen sich nur auf Scherze der Komiker. (S. S. 474, A. 29.)

72) Auch eine doppelte Bearbeitung des Phrixus ist bezeugt. Die Umarbeitung einer Scene im Telephus beruht nur auf einer Vermuthung des Aristarch (Schol. Aristoph. Frösche 1400), aber der Vers mufs entweder in einer Tragödie gestanden haben, die den Alexandrinern nur in einer neuen Recen-

nimmt den Spott der Komödie gleichmüthig hin oder weist ihn nicht ohne Selbstgefühl ab.[73])

Der äufsere Erfolg entsprach nicht gerade den Bestrebungen des Dichters, der aus dem reichen Schatze seines Geistes unermüdlich immer neue Gaben dem Publikum bot. Nur fünfmal ward ihm die Ehre des Sieges zuerkannt[74]), während Aeschylus und Sophokles dieser Auszeichnung oftmals gewürdigt wurden. Den ersten Sieg[75]) gewann Euripides Ol. 84, 3, dann wieder Ol. 87, 4[76]); schliefslich wurde nach dem Tode des Dichters seine letzte Tetralogie gekrönt.[77]) Dramatische Erfolge.

sion vorlag, oder in einem Drama, welches frühzeitig untergegangen war. Nur irrthümlich bezog man Aristophanes Frösche 1206 auf den Archelaus; dies veranlafste Aristarch zu der unstatthaften Hypothese einer zwiefachen Bearbeitung. Der Prolog, auf den sich Aristophanes bezieht, gehört unzweifelhaft zu den Dramen, welche schon die Alexandriner nicht mehr kannten. (S. S. 489, A. 80.) Kleinere Aenderungen mag Euripides auch später auf Anlafs neuer Aufführungen vorgenommen haben. So schrieb er den anstöfsigen ersten Vers der weisen Melanippe fr. 483: *Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεύς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ* um: *Ζεὺς ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο*, eine Willfährigkeit, die schlechtverhülltem Hohn ähnlich sieht; den Anlafs giebt Plutarch Amatorius c. 13, 4 an: *μεταλαβὼν δὲ χορὸν ἄλλον, ἐθάρρει (γὰρ) ὡς ἔοικε τῷ δράματι γεγραμμένῳ πανηγυρικῶς καὶ περιττῶς, ἤλλαξε τὸν στίχον.* Der Antheil, welchen Neuere dem jüngeren Euripides an solchen Revisionen zuschreiben, ist durchaus problematisch.

73) Die Antwort des Tragikers auf die beständigen Invectiven der Komiker ist uns in den Versen der *Μελανίππη δεσμῶτις* (Athen. XIV 613 D = fr. 495) erhalten. Dieses Stück ist früher geschrieben als die *Μελανίππη σοφή* (die vor Ol. 92, 1 gegeben wurde), heifst daher gewöhnlich schlechthin *Μελανίππη*. Als Erwiderung des Aristophanes auf jenen Ausfall des Euripides sind vielleicht die Thesmophoriazusen zu betrachten. Die schale Anekdote, wie Euripides von einem Kahlkopf verspottet ward (Florilegium Monacense 214 in Stob. Floril. IV 284 M.), bezieht sich wohl auf Aristophanes.

74) Gellius XVII 4, 3, Suidas; die abweichende Angabe (fünfzehn Siege) bei dem Biographen und Thomas Magister ist nur ein Schreibfehler. Gellius drückt sich nicht correkt aus, wenn er die Zahl der Siege mit der Zahl der Dramen zusammenhält, da nicht einzelne Stücke, sondern Tetralogien concurrirten.

75) Parische Chronik Ep. 60: *πρῶτον ἐνίκησεν ... ἄρχοντος Ἀθήνησιν Διφίλου*, also vierzehn Jahre nach seinem ersten Auftreten. Die Angabe ist wohl richtig, obwohl der Verfasser der Chronik die Lebenszeit des Dichters abweichend bestimmt.

76) Argument des Hippolytus. Wann Euripides zum dritten und vierten Male diese Auszeichnung erhielt, ist unbekannt.

77) Suidas I 2, 641: *τὴν δὲ μίαν μετὰ τὴν τελευτὴν ἐπιδειξαμένου τὸ δρᾶμα τοῦ ἀδελφιδοῦ αὐτοῦ Εὐριπίδου*, vgl. Schol. Aristoph. Frösche 67.

Oefter mögen ihm unmotivirter Weise sehr untergeordnete Dichter vorgezogen sein[78]); meist mufste Euripides sich mit der zweiten oder gar der letzten Stelle begnügen.[79])

Zahl der Dramen.

Euripides steht an Fruchtbarkeit den beiden anderen Tragikern nicht nach. Er hat zweiundneunzig Dramen, also dreiundzwanzig Tetralogien, gedichtet[80]); wenigstens waren so viel den Alexandrinern

78) Wie Xenokles Ol. 91, 1 (Aelian V. H. II 8); aber wenn Ol. 87, 1 Euphorion den ersten, Euripides den dritten Preis erhielt, hat dies einen anderen Grund.

79) Den zweiten Preis erhielten Ol. 85, 2 die Alkestis, Ol. 91, 1 die Troaden und später die Phönissen, den dritten Preis Ol. 81, 1 die Peliaden, Ol. 87, 1 die Medea. Es ist irrig, wenn Neuere von Stücken sprechen, die nicht einmal den dritten Preis erhalten hätten. Ein solcher Fall konnte gemäfs der Einrichtung des tragischen Agons gar nicht vorkommen.

80) Es wäre freilich denkbar, dafs Euripides zuweilen auch einzelne Tragödien, namentlich für fremde Bühnen, schrieb, wie die Andromache [s. oben S. 169*)] und den Archelaus. Allein dafs auch hier die tetralogische Composition festgehalten wurde, deutet Suidas an: *ἐπεδείξατο δὲ ὅλους ἐνιαυτοὺς κβ'* (Var. *κϛ'*). Der Fehler ist nicht in der Zahl, sondern in den sinnlosen Worten *ὅλους ἐνιαυτούς* zu suchen; es ist *ὅλως αὐτός* zu schreiben. Nämlich die dreiundzwanzigste Tetralogie brachte, wie Suidas vorher bemerkt, der jüngere Euripides auf die Bühne. Die Gesammtzahl der Dramen geben auf zweiundneunzig Suidas und der Biograph an (hier findet sich auch die Variante 98, die nachher wiederkehrt, ein offenbarer Schreibfehler); davon waren aber nur achtundsiebzig erhalten (Biographie; auch bei Suidas ist *οη'* statt *οζ'* zu lesen). Davon wurden drei Dramen von den Kritikern als unecht verworfen (Biographie *Τέννης*, *Ῥαδάμανθυς*, *Πειρίθους*); daher geben Suidas und Varro bei Gellius XVII 4, 3 dem Euripides nur fünfundsiebzig Dramen. Damit stimmt auch der Schlufs der Biographie: *σώζεται δ' αὐτοῦ δράματα ξζ', καὶ γ' πρὸς τούτοις τὰ ἀντιλεγόμενα· σατυρικὰ δὲ η'· ἀντιλέγεται δὲ καὶ τούτων τὸ α'.* Hier sind unter *δράματα* Tragödien zu verstehen (zu denen auch die Alkestis und ähnliche Dramen gerechnet wurden). Siebenundsechzig Tragödien nebst drei unechten giebt siebzig; rechnet man die acht Satyrstücke hinzu, so erhält man achtundsiebzig. Wenn sich mehr als achtzig Titel nachweisen lassen, so wird man einige als problematisch ausscheiden müssen; der *Ἐπειός* war wohl nur aus den Didaskalien bekannt. Zu den frühzeitig verschollenen Stücken scheint auch die *Σκύλλα* zu gehören, die Aristot Poet. c. 15 p. 1454 A. 31 und 26 p. 1461 B 32 erwähnt. Aus der letzteren Stelle könnte man auf einen Dithyrambus schliefsen; allein die erste weist auf eine Tragödie und zwar des Euripides hin, die offenbar den Alexandrinern nicht mehr vorlag. Acht Satyrdramen lassen sich noch jetzt nachweisen, aber dazu gehören die *Θερισταί*, die schon in der alexandrinischen Zeit verschollen waren. Offenbar war noch ein uns unbekanntes Satyrdrama vorhanden, wahrscheinlich das von der Kritik beanstandete, daher es nirgends

aus den Didaskalien bekannt. Denn diese besafsen nur achtundsechzig Stücke; also war schon damals eine ansehnliche Zahl spurlos untergegangen. Wir besitzen unter Euripides' Namen neunzehn Stücke; davon ist jedoch der Rhesus auszuscheiden, den offenbar eine andere Hand verfafst hat. Immerhin ist uns von den Arbeiten des Euripides ungleich mehr erhalten als von seinen Vorgängern. Aber obschon nahezu der vierte Theil seines dichterischen Nachlasses vorliegt, fehlt doch viel an Vollständigkeit; und wir müssen gerade hier in unserem Urtheil vorsichtig sein, um nicht ungerecht gegen den Dichter zu werden. Diese achtzehn Dramen sind sehr ungleich an Werth; bedeutende oder doch allgemein anerkannte Arbeiten stehen unmittelbar neben Stücken, denen schon die Alten geringe Beachtung geschenkt haben. Unser Urtheil über Euripides würde zwar im Ganzen und Grofsen schwerlich anders ausfallen, aber das bedeutende Talent des Mannes würde uns klarer entgegentreten, wenn ich will nicht sagen mehr, aber andere Dramen uns überliefert wären. Denn leider sind gerade solche Stücke, welche bei den Zeitgenossen den meisten Beifall fanden, welche auch später zu den besten gerechnet wurden, wo grofse Vorzüge und dichterische Schönheiten die Mängel offenbar überwogen, für uns verloren, wie Telephus, Philoktet, Andromeda, Antiope und andere, während manches geringhaltige Werk gerettet ist. Die sieben ersten Tragödien[81]) gehören einer Auswahl an, welche in der nachalexandrinischen Zeit für die Zwecke des Unterrichts getroffen ward. Man

citirt wird. Somit waren siebzehn Dramen des Euripides schon für die Alexandriner verloren, zum Theil Satyrstücke, aber auch Tragödien, wohl meist aus der früheren Periode, wie z. B. der Prolog einer unbekannten Tragödie, den Aristophanes in den Fröschen 1206 anführt, was alexandrinische Grammatiker irrthümlich auf den Archelaus bezogen. Die Vermuthung, dafs Euripides den Prolog dieser Tragödie umgearbeitet habe, ist unstatthaft; Aristophanes konnte sich auf dieses Stück, welches schwerlich schon in Athen zur Aufführung gekommen war, überhaupt nicht berufen. (S. S. 487, A. 72.) — Das alphabetisch geordnete Verzeichnifs neben dem Bildnisse des Dichters in der Villa Albani zu Rom (CIG. III 6047) reicht nur bis zum Buchstaben O und enthält siebenunddreifsig Namen und macht auch sonst weder auf Vollständigkeit noch Genauigkeit Anspruch.

81) Hekuba, Orestes, Phönissen, Medea, Hippolytus, Alkestis, Andromache. Die ursprüngliche Sammlung enthielt mehr Dramen, aber die Byzantiner begnügten sich wie anderwärts für den Schulgebrauch eben mit den ersten sieben Stücken.

hob die Stücke heraus, welche sich auf der Bühne besonderer Gunst erfreuten[82]) oder die eigenthümliche Art des Dichters am besten zu veranschaulichen schienen, und ordnete die Dramen so, dafs die leichteren Stücke vorausgingen, weil sie am besten geeignet waren, in die Lektüre einzuführen. Bei der Erhaltung der übrigen Dramen[83]) scheint lediglich der Zufall gewaltet zu haben; die Byzantiner schrieben ab, nicht was ihrem Geschmacke besonders zusagte, sondern was sich in den Bibliotheken gerettet hatte.

Perioden der dichterischen Entwicklung.

Um die dichterische Entwicklung des Euripides vollständig zu übersehen, müfsten wir mehr von seinen Arbeiten aus der Jugend und Blüthe des Mannesalters besitzen. Allein aus diesem Zeitraum, der für die Ausbildung seines poetischen Charakters entscheidend gewesen sein mufs, liegt uns nur die Alkestis vor. Da dieses Drama die Stelle des Satyrspiels vertritt, kann es uns keine ausreichende Vorstellung einer Euripideischen Tragödie aus dieser Periode gewähren. Jedoch bekundet die Alkestis und die anderen gleichzeitig verfafsten Tragödien[84]) sowie die Peliaden bereits die vollendete Stilgewandtheit und den Reichthum an Sentenzen, die Vorliebe für rührende Scenen und die Kunst im Ausmalen der Seelenzustände, welche alle späteren Arbeiten des Dichters auszeichnen. Das rednerische Talent erkennt man besonders im Telephus und Alkmäon. Frauencharaktere treten sichtlich in den Vordergrund; die ideale Heroenwelt wird dem wirklichen Leben näher gerückt, wie der lahme Telephus im Bettlergewande, ein beständiger Gegenstand des Spottes für die Komödie, zeigt. Die Peliaden waren für dramatische Bearbeitung ein ungewöhnlicher Stoff, aber der romantische Zug fehlt nicht, der den Euripides reizt. Selbst die Form der Prologe beweist, dafs Euripides bereits die Grundsätze seiner Technik fest geregelt hatte.

Der Anfang des grofsen Krieges bezeichnet auch für Euripides den Anfang einer neuen Epoche. Die eigenthümliche Art des Dichters tritt jetzt in völlig klaren und bestimmten Zügen uns entgegen. Euripides ist es, der vorzugsweise die weitere Entwicklung der dra-

82) Wie die Medea, der Orestes, die Phönissen.

83) Troaden, (Rhesus), Schutzflehende, Ion, die taurische Iphigenie, Iphigenie in Aulis, Bakchen, Kyklops, Herakliden, Helena, der rasende Herakles und Elektra.

84) Kreterinnen, Alkmäon in Psophis und Telephus.

matischen Kunst begründet; von ihm sind nicht nur die späteren Tragiker insgesammt abhängig, sondern auch die Zeitgenossen werden durch diese Neuerungen des Euripides berührt, selbst Sophokles, obwohl sonst die Wege beider Dichter weit auseinandergingen. Euripides, bereits in reiferen Jahren stehend, wendet sich mit Entschiedenheit philosophischen Studien zu, und dieses Element macht sich alsbald oft zur Ungebühr an wenig passender Stelle geltend. Der denkende Geist ist bei Euripides nirgends zu verkennen.[85]) Allein erst jetzt scheint bei ihm ein tieferes Interesse für speculative Fragen erwacht zu sein, und da eben damals durch den Einflufs der Sophisten jene Ideen in weiteren Kreisen Eingang fanden, war dies für den Dichter um so mehr ein Sporn, diese Richtung zu verfolgen. Die reizbare Natur des Euripides war eben gegen jeden Eindruck von aufsen empfänglich. So wirkt vor allem die Unruhe der gährenden, tiefbewegten Zeit auf den Dichter ein und spiegelt sich in seinen Arbeiten wieder; der leidenschaftliche Ton, der hier herrscht, stimmt vollkommen zu der Gefühlsweise jener Zeit.

Die ersten Stücke dieser Epoche, die Medea, die Herakliden, weniger schon der Hippolytus, stehen der früheren Weise noch ziemlich nahe. Aber mehr und mehr tritt uns in den folgenden Arbeiten ein kecker Geist, der an allem Bestehenden rüttelt, eine mafslose Skepsis und innere Zerrissenheit des Gemüthes entgegen. Unruhe des Herzens, Zweifel und Verzweiflung ist keine günstige Stimmung für dichterische Produktion. Man erkennt dies am deutlichsten in der Art, wie Euripides mit der Götter- und Heroensage umgeht. Aeschylus trat mit vollem Glauben an die Welt der Sage heran; auch die harmonisch gestimmte Natur des Sophokles ward durch die zahlreichen Widersprüche nicht berührt. Euripides glaubt nicht mehr an die alten Ueberlieferungen; die Mythenwelt hat sich für ihn ausgelebt. Er ist daher unfähig, ihr neue Bedeutung und Weihe zu geben. Statt aber diese Stoffe ganz fallen zu lassen, treibt er mit ihnen ein willkürliches Spiel und geht in der Profanation weiter als irgend ein Dichter. Indem so diese ehrwürdigen Gestalten, ihres idealen Glanzes beraubt, nur als Repräsentanten des gegenwärtigen Weltzustandes benutzt werden, verlieren sie allen inneren

85) Wenn Phädra im Hippol. 375 sagt: *Ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ θνητῶν ἐφρόντισ', ᾗ διέφθαρται βίος κτλ.* (parodirt von Aristophanes Frösche 931), so schildert offenbar der Dichter sich selbst.

Halt. Eben die Wahlverwandtschaft zwischen dem Dichter und den Personen, welche er dramatisch verkörpert, ruft eine Disharmonie hervor, die uns mit Mifsbehagen erfüllt. Euripides hat eine entschiedene Vorliebe für das Rührende, daher er auch den glücklichen Ausgang in seinen Tragödien sichtlich bevorzugt; aber nicht minder zieht ihn das Furchtbar-Gräfsliche an, was häufig dicht neben dem Sentimentalen Platz greift. Ueberall nimmt man die Subjektivität des Dichters wahr. Herbe Polemik gegen die Satzungen des religiösen Glaubens und kalter Hohn über die Orakel, mehr oder minder direkte Beziehungen auf die Politik und Ereignisse des Tages, breite Erörterungen socialer Fragen, Ausfälle gegen die Frauen, Kritik der älteren Tragiker, Abwehr der Angriffe der Komödie, kurz, Herzensergiefsungen über alles, was des Dichters Gemüth irgendwie berührte, werden mit der dramatischen Handlung verflochten und nehmen einen immer breiteren Raum ein. Nirgends ist die allgemeine Zerrüttung und Auflösung aller Verhältnisse so klar ausgesprochen, wie in den Tragödien des Euripides, des hervorragendsten Vertreters jener zersetzenden Richtung. Trotz der unleugbaren Virtuosität in allem Technischen ist doch ein wirklicher Fortschritt nicht wahrnehmbar; Euripides bildet nur seine eigenthümliche Manier entschiedener aus. So büfst namentlich der Chor immer mehr seine frühere Bedeutung ein, während die Bühnengesänge der Schauspieler sichtlich bevorzugt werden.

Euripides blieb seiner Art bis zum Ende seiner Laufbahn treu. Allein eine so bewegliche Natur kann sich dem Einflusse des herannahenden Alters und der Umgebung nicht entziehen. Ungefähr um die Mitte des grofsen Krieges, etwa mit Ol. 90, 1, beginnt die dritte Periode seiner Thätigkeit. Euripides tritt in das Greisenalter ein; seine geistige Kraft ist ungebrochen und die Produktivität eher noch im Zunehmen begriffen. Aber die Arbeiten dieser letzten Epoche tragen auch sichtlich die Spuren der Eilfertigkeit an sich, wie am Augenfälligsten die sorglose Behandlung der Verse im Dialog beweist. Von der Ruhe und dem gefafsten Wesen des höheren Alters ist nichts wahrzunehmen; vielmehr erscheint die Verstimmung und leidenschaftliche Unruhe, welche schon die Dichtungen der vorangehenden Jahre kennzeichnet, noch gesteigert. Die Zeit ist eben krank, und der Dichter, der nicht im Stande ist, über diese Verworrenheit sich zu erheben und die krankhaften Elemente auszuscheiden, giebt

eben nur ein getreues Abbild seiner Umgebung wieder. Das Mafslose in der Denkart und Handlungsweise der dramatischen Charaktere, die Steigerung der Leidenschaften, die dann wieder mit plötzlicher Abspannung wechselt, entspricht genau dem wüsten Treiben und der Aufregung im öffentlichen Leben wie der eigenen Gemüthsverfassung des Dichters. Rasche, unvermittelte Uebergänge haben daher nichts Auffallendes. Während in der Helena und Andromeda das Romantische überwiegt, tritt in den Phönissen und den gleichzeitigen Dramen das philosophische und sentenziöse Element entschieden hervor. Das Gleiche gilt von der Behandlung der Mythen. In der Helena ist es auf eine Ehrenrettung der viel verunglimpften Heroine abgesehen, welche der Dichter schon in der Elektra in Aussicht stellte, aber im Orestes kehrt er wieder zu der gewöhnlichen Vorstellung zurück.

Die Peliaden.

Euripides' erster Versuch, die Peliaden, war wohl das erste und zugleich vorzüglichste Stück der Tetralogie, mit welcher er Ol. 81, 1 den dritten Preis gewann.[86]) Eine Frau, die düstere, unheimliche Gestalt der Medea, war die Trägerin der dramatischen Handlung. Doch hatte auch Sophokles in den Wurzelgräberinnen (Ῥιζοτόμοι) offenbar schon vor Euripides denselben Stoff behandelt; denn diese Arbeit wird in die erste Periode des Sophokles fallen, wo der Dichter noch den hohen Stil des Aeschylus festhielt, der für ein solches Thema vorzugsweise geeignet war. Euripides zeigt gleich hier seine besondere Art; leichten, gewandten Redeflufs und Vorliebe für allgemeine Sentenzen nimmt man überall in den Bruchstücken der Peliaden wahr.

Später, Ol. 83, scheint sich Euripides mit Sophokles und Achäus um den tragischen Preis beworben zu haben[87]), und Ol. 84, 3 ward ihm zum ersten Male volle Anerkennung zu Theil.[88]) Wie er damals über Sophokles den Sieg davontrug, der seine Antigone aufführte, so mufste er Ol. 85, 2 dem älteren Dichter nachstehen und sich mit der zweiten Stelle begnügen.[89]) Die Tetralogie, welche

86) Biographie. In ähnlicher Weise wird der Triptolemus als erste Arbeit des Sophokles bezeichnet.

87) Bei Suidas unter Ἀχαιός I 1, 214: *ἐπεδείκνυτο δὲ κοινῇ σὺν αὐτᾷ* (d. h. Sophokles) *καὶ Εὐριπίδῃ ἀπὸ τῆς πγ' Ὀλυμπιάδος* ist wohl *ἐπὶ* zu lesen.

88) Parische Chronik Ep. 60: *Εὐριπίδης ἐτῶν ὢν ΔΔΔΔΙΙΙ τραγῳδίᾳ πρῶτον ἐνίκησεν ... ἄρχοντος Ἀθήνησιν Διφίλου.*

89) Didaskalie der Alkestis: *τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ιζ'. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυ-*

Euripides in jenem Jahre dem attischen Publikum bot, bestand aus den Kreterinnen, dem Alkmäon in Psophis, dem Telephus und der Alkestis. Alle diese Dramen fanden auch später Anerkennung, wie die Parodien der Komödie beweisen; namentlich Telephus galt alle Zeit als eine der vorzüglichsten Arbeiten des Dichters.

Alkestis. Uns ist nur das Schlufsstück erhalten, zugleich das älteste Drama, welches wir von Euripides besitzen. Gleichwohl ist die Alkestis nicht recht geeignet, uns eine genügende Vorstellung von der Euripideischen Tragödie zu geben; denn es tritt uns hier manches Ungewöhnliche, ja Störende entgegen, daher man sich nicht wundern darf, wenn die früheren Beurtheiler an dieser scheinbaren Disharmonie Anstofs nahmen. Erst seitdem wir wissen[90]), dafs die Alkestis bestimmt war, die Stelle des Satyrdramas zu vertreten, ist der richtige Standpunkt für die Beurtheilung gewonnen.

Das Satyrdrama galt als eine unentbehrliche Zugabe der tragischen Trilogie. Bot auch die griechische Sage einem genialen Dichter reiche Auswahl von Stoffen dar, welche sich für das heitere Nachspiel eigneten, so war es doch meist nicht thunlich, ein Thema, welches bereits von anderen auf die Bühne gebracht war, neu zu bearbeiten; denn die Situation nebst den Theilnehmern der Handlung war meist gegeben und keiner so durchgreifenden Veränderung wie tragische Stoffe fähig. Euripides war eine ernst gestimmte Natur; den ausgelassenen, possenhaften Ton des Satyrspiels mochte er weniger treffen als die älteren Dichter; er schritt also zu einer Neuerung. Denn dafs Euripides diese Spielart aufbrachte, wird zwar nicht ausdrücklich bezeugt, ist aber wahrscheinlich, und die Alkestis war wohl eben der erste Versuch dieser Art. Die Zahl

κίνου ἄρχοντος τὸ λ' (man findet hier die Bezeichnung der Olympiade; dies ist unsicher), *πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης*; der dritte Dichter wird nicht genannt. Statt *ιζ'* ist *ις'* zu lesen; die Alkestis war das vierte Stück der vierten Tetralogie, durchschnittlich kommt also auf jede Olympiade eine Tetralogie. Auch Euripides arbeitet, wie Sophokles, in den früheren Jahren langsam; erst mit dem höheren Alter nimmt seine Produktivität zu.

90) Die Didaskalie ist erst in neuerer Zeit aufgefunden. Hier wird bemerkt: *τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν* (oder *κατασκευήν*) und *τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει*, vgl. auch Schol. Orest. 1086.

der Satyrdramen des Euripides ist sehr niedrig[91]) und steht in keinem Verhältnifs zu der Zahl der Tragödien. Er wird also öfter ein mit heiteren Elementen versetztes Trauerspiel als Schlufsstück der Tetralogie gedichtet haben; doch ist uns kein zweites Drama dieser Gattung erhalten. Weder die Elektra, noch der Orestes, wenn sie auch mehrfach an den Charakter der Alkestis erinnern, lassen sich mit Sicherheit dieser Kategorie zuweisen.[92]) Ob auch andere Dichter dem Euripides auf dieser Bahn folgten, wissen wir nicht.

So nimmt die Alkestis als ein in seiner Art einziges Drama unsere Aufmerksamkeit in erhöhtem Mafse in Anspruch. Es war dies keine Rückkehr zu den ersten Anfängen, denen der Unterschied der Tragödie und des Satyrdramas noch unbekannt war; denn gerade der possenhafte Ton und das Groteske, welches mit den alten Satyrchören unzertrennlich verbunden war, hat Euripides verschmäht, sondern diese Vereinigung des Ernstes mit dem Scherze, des Erhabenen mit dem Niedrigen ist etwas wesentlich Neues. Die ältere Poesie der Hellenen hält auf Reinheit und strenge Sonderung der Kunstformen; gemischte Gattungen kommen erst später auf, und es ist nicht zufällig, dafs gerade Euripides diesen Versuch macht. Er ist der vorgeschrittenste Dichter der klassischen Zeit; seine Poesie enthält überall Keime und Ansätze zu Neubildungen, welche erst die nächsten Geschlechter, manchmal, wie eben hier, erst späte Jahrhunderte zur Reife gelangen sahen.

Das Drama stellt den Tod der Alkestis, welche edelmüthig ihr Leben für den Gatten hingiebt, und die wunderbare Wiedervereinigung mit Admetus dar. Dem Admetus, der sich bei seiner Vermählung den Zorn der Artemis zugezogen hatte, war frühzeitiger Tod beschieden. Apollo, an dem Loose des Admetus, den er als milden Herrn kennen gelernt hatte, warmen Antheil nehmend, bewog die Schicksalsgöttinnen, sein Leben zu verlängern, wenn einer der Angehörigen für ihn zu sterben sich entschliefsen werde. Aber weder Vater noch Mutter, nur die Gattin war zu dem Opfer bereit. Nach der Darstellung des Euripides liegen diese Vorgänge weiter

91) Die Alexandriner besafsen nur acht Satyrstücke; zwei (vielleicht aufserdem noch ein und das andere) waren ihnen aus den Didaskalien bekannt.

92) Alte Grammatiker stellen zwar diese beiden Dramen mit der Alkestis auf gleiche Linie; aber ob sie auch wirklich die vierte Stelle in der Tetralogie einnahmen, ist nicht überliefert.

zurück. Jahre lang hat Admetus mit seiner Gattin in glücklicher Ehe gelebt; der junge Sohn Eumelus tritt selbst im Drama auf und beklagt den frühen Tod der Mutter. Herakles, obwohl er nicht weifs, welches Unglück eben das gastliche Haus, welches er betrat, betroffen hatte, ist doch von der Zusage der Alkestis, sich für ihren Gatten aufzuopfern, unterrichtet.

Den Prolog spricht Apollo im Begriff, das ihm werthe Haus zu verlassen, da sich der Todesgott naht, um sein Opfer in Empfang zu nehmen[93]); denn die letzte Stunde für Alkestis ist gekommen. Apollo berichtet nicht nur über die früheren Vorgänge, soweit dies zum Verständnifs der Situation nöthig war, sondern verkündet auch dem Dämon des Todes, dafs Herakles ihm sein Opfer wieder entreifsen werde. So wird der Zuschauer sofort über den Ausgang des Dramas unterrichtet. Man erkennt gleich hier die Weise des Euripides, der es nicht liebt, die Erwartung zu spannen und durch überraschende Lösung zu wirken. Der Wortwechsel des Apollo mit dem Todesgotte konnte, in der kraftvollen Weise der Aeschyleischen Tragödie ausgeführt, einen mächtigen Eindruck machen. Der Stil des Euripides ist für solche Scenen wenig geeignet. Desto mehr ist der Dichter auf seinem Gebiete, wenn er das Lebensende der Alkestis darstellt, die ein selbstgewähltes Geschick mit Ergebung trägt, aber doch nicht ohne schmerzliche Gefühle von Gatten und Kindern scheidet. Alles ist einfach und naturwahr geschildert.[94]) Der Trauer um die Verstorbene giebt der Knabe Eumelus in einem einfachen Liede Ausdruck, während der Chor, nachdem Admetus die Anordnungen für das Leichenbegängnifs getroffen hat, die That der Alkestis feiert, deren Andenken im Munde der Dichter fortleben wird.[95])

93) Der Eingang ist offenbar der Alkestis des Phrynichus fr. 3 p. 558 Nauck nachgebildet, der gleichfalls den Todesdämon einführte, s. Servius zu Verg. Aen. IV 694.

94) Doch verleugnet Euripides auch hier nicht völlig seine Art; hierher gehört die dringende Bitte der Sterbenden an den Gatten, sich nicht wieder zu verheirathen, den Kindern keine Stiefmutter zu geben (Alk. 315 ff.), ein Gedanke, der auch nachher mit Nachdruck wiederholt wird.

95) Bemerkenswerth ist hier die nicht mifszuverstehende Beziehung auf die Gegenwart; denn Euripides sagt ausdrücklich (446 ff.), die Dichter würden am Karnenfeste in Sparta und in Athen den Opfertod der Alkestis preisen: *μέλψουσι καθ᾽ ἑπτάτονόν τ᾽ ὀρείαν χέλυν* (dies geht auf die Nomendichter in Sparta) *ἔν τ᾽ ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις* (d. h. die tragischen Chöre in Athen).

Herakles, der auf ein neues Abenteuer auszieht, erscheint in der Erwartung, im gastfreien Königshause gute Aufnahme zu finden. Admetus, der sich nicht entschliefsen kann, dem Gastfreunde den Trauerfall mitzutheilen, sucht ihn durch ausweichende oder zweideutige Antworten zu täuschen. Dieser Dialog, obwohl kunstreich angelegt, macht einen entschieden peinlichen Eindruck. Selbst der Chor wagt den Admetus zu tadeln, dafs er nicht offen alles dem Ankommenden gestanden habe, begnügt sich aber dann in einem Liede die Gastfreundschaft des Hauses zu preisen, in dem selbst Apollo einstmals gern verweilte.

Das Stück beginnt mit der Katastrophe. Die Handlung ist gering[96]); daher hat der Dichter eine Scene eingeschaltet, die recht eigentlich ein Füllstück ist. Der Vater des Admetus bringt der Sitte gemäfs Liebesgaben für die Verstorbene herbei; dies giebt Anlafs zu einem unerfreulichen Streite zwischen Vater und Sohn, indem Admetus dem Greise die bittersten Vorwürfe macht, dafs er sich nicht habe entschliefsen können, durch seinen Tod das Unheil von der Familie abzuwenden. In diesem Wortwechsel hat der Dichter Gelegenheit, seine dialektische Kunst zu zeigen; aber unser Gefühl wird empfindlich verletzt, indem der Vater zwar die ungerechten Anklagen des Sohnes geschickt zurückweist, aber von der sittlichen Kraft des Zornes wenig wahrzunehmen ist.[97]) Die folgende Scene bildet dazu den schärfsten Contrast. Ein Diener, der über den Tod der Herrin aufrichtig betrübt ist, schildert, wie Herakles im Gastgemache es sich wohl sein läfst. Alsbald tritt Herakles selbst auf, trägt die Grundsätze seiner Lebensphilosophie vor und sucht vergeblich den Diener dafür zu gewinnen. Bei diesem Anlasse erfährt er alles, was ihm bisher verheimlicht worden war. Von plötzlicher

Hier ist eben an das Drama des Phrynichus zu denken. Ebenso hat er gewifs einen bestimmten Nomensänger im Sinne. Der Mythus von der Alkestis, der mit dem Apollinischen Sagenkreise zusammenhängt, mag ein beliebtes Thema für die Kitharöden, die an den Karneen auftraten, gewesen sein.

96) Euripides konnte recht gut mit zwei Schauspielern auskommen.

97) Eine solche Scene hätte Berechtigung, wenn der Tragiker die Vorgänge im Hause des Admetus, gleich nachdem der Schicksalsspruch bekannt ward, schilderte; hier, wo Alkestis dem Tode bereits verfallen ist, sind diese Vorwürfe verspätet. Am wenigsten war Admetus, der sich den stellvertretenden Tod der Gattin gefallen liefs, berufen, diese Anklage gegen den Vater auszusprechen.

Reue ergriffen, fafst er den Entschlufs, die Alkestis dem Todesgotte zu entreifsen und zu ihrem Gatten wieder zurückzuführen.

Jetzt kehrt Admetus in Begleitung des Chores[98]) von der Leichenbestattung zurück. Hier ist alles der Situation angemessen geschildert; von der Fröhlichkeit des Satyrdramas lenkt der Dichter wieder in den Ton des tragischen Pathos ein. Alle seine Kunst hat Euripides für die Schlufsscene aufgespart, wo Herakles die tiefverhüllte Gattin dem Admetus wieder zuführt, indem er vorgiebt, er habe das Weib als Siegespreis in einem Wettkampfe gewonnen. Jener weigert sich die Fremde in sein Haus aufzunehmen. Allmählich wird der Schleier des Geheimnisses durchsichtiger; Admetus giebt endlich nach, und als er die Hand der Frau ergreift, um sie in das Haus zu führen, schlägt Herakles das Gewand der verhüllten Gestalt zurück, und die Gatten sind von neuem mit einander verbunden. Dafs der Heros nur ganz kurz berichtet, wie er die Alkestis dem Todesgotte abgerungen, ist ebenso angemessen als das stumme Schweigen der Frau[99]); denn wer aus dem dunkeln Schattenreiche wieder ins Leben zurückkehrt, der mufs zuvor mit den unterirdischen Göttern, denen er geweiht war, sich abfinden, ehe er mit den Lebenden verkehren darf.

Bei Phrynichus hatten, wie es scheint, die Götter der Unterwelt, gerührt durch die hingebende Liebe und Treue, den stellvertretenden Tod der Alkestis nicht angenommen und die Frau ihrem Gatten zurückgegeben.[100]) Eine solche Lösung war für die überwiegend lyrische Tragödie der alten Zeit wohl geeignet, die jüngere Tragödie, welche vor allem Handlung verlangt, konnte nicht gut davon Gebrauch machen; auch mochte Euripides nicht denselben Weg wie sein Vorgänger wandeln. Dafs Alkestis dem Herakles ihre Errettung verdankt, ist eine freie Erfindung des Euripides, die alles Lob verdient. Schon die Einführung eines thatkräftigen, energischen

98) Der Chor war 756 abgetreten, s. Schol. zu 918.

99) Durch die Sache selbst, nicht durch das Bedenken, einen dritten Schauspieler hinzuzunehmen, ist dieses Schweigen motivirt: standen doch schon längst dem tragischen Dichter drei Schauspieler zu Gebote.

100) Plato Symp. 179 C deutet auf diese Fassung hin, die wohl auf volksmäfsiger Sage ruht: *τὴν ἐκείνης (ψυχὴν οἱ θεοὶ) ἀνεῖσαν ἀγασθέντες τῷ ἔργῳ.* Den Vers aus der Alkestis des Phrynichus fr. 2 p. 557 N.: *σᾶμα δ' ἀθαμβὲς γυιόδμητον τήρει* (so ist zu verbessern) wird Hermes gesprochen haben, als er dem Admetus die Gattin wieder zuführte und ihm gebot, die angegriffene Frau in den nächsten Tagen vor jeder heftigen Gemüthserschütterung zu bewahren.

Charakters, da alle übrigen mehr passive Naturen sind, gereicht dem Drama zum Vortheil. Gerade Herakles aber war wie kein anderer befähigt, ein solches Wagnifs zu bestehen, und da derselbe zugleich zu den beliebtesten Helden des Satyrdramas gehört, leistete er dem Dichter, der darauf ausging, die rührenden und pathetischen Elemente der Tragödie durch ein heiteres Zwischenspiel zu unterbrechen, den besten Dienst.

Die Alkestis ist kein Satyrdrama im gewöhnlichen Sinne, noch viel weniger eine Komödie oder gar Parodie des tragischen Pathos, obwohl sie, wie schon die alten Kritiker bemerkten[101]), komische Elemente enthält, sondern neben den ernsten und ergreifenden Lebensbildern ist auch dem heiteren Spiele des Humors Raum gelassen. Herakles allein in seiner ungebrochenen Sinnlichkeit repräsentirt diesen Zug, durch den die Erhabenheit des Pathos ermäfsigt und der glückliche Ausgang schicklich vorbereitet wird; alle übrigen Personen halten sich auf der Höhe des tragischen Kothurns, insoweit die realistische Weise des Euripides es zuliefs. Eben durch diese eigenthümliche Vereinigung verschiedenartiger Bestandtheile, durch die Auflösung der ernsten, wehmüthigen Stimmung in Heiterkeit und Frohsinn war das Drama wohl geeignet, den Schlufs der tragischen Tetralogie zu bilden. In Sprache und Versbau wird der Charakter der Tragödie festgehalten; von den Freiheiten, die man sonst im Satyrdrama sich gestattet, ist nichts wahrzunehmen. Das Stück, weil es die vierte Stelle einnahm, hat nur mäfsigen Umfang und scheint vom Dichter rasch und in einem Zuge ausgeführt zu sein, ohne dafs man die dem Euripides eigenthümliche Stilgewandtheit vermifste.

Schon vor Euripides hatte Phrynichus diesen Stoff dramatisch bearbeitet[102]), der auch der melischen Poesie nicht fremd war, wie

101) In der *ὑπόθεσις* heifst es: *τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει. παρὰ τῶν τραγικῶν* (lies *κριτικῶν*) *ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν καταλήξαντα,* (ἅ) *ἐστι μᾶλλον κωμῳδίας ἐχόμενα*, vgl. auch Tzetzes Schol. zu seinen *στίχοι περὶ διαφορᾶς ποιητῶν* X b 92 Adn. in Dübners Ausgabe der Scholien zu Aristophanes XXIV = Cramer Anecd. Oxon. III 337. Dafs die Alkestis als Tragödie, nicht als Satyrdrama zu betrachten ist, beweisen auch die Parodien des Aristophanes; denn nur ganz ausnahmsweise nimmt die Komödie auf Satyrstücke Rücksicht.

102) Der Scholiast sagt ausdrücklich: *παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιΐα*;

der Tragiker selbst andeutet.[103]) So mag Euripides seinen Vorgängern einzelne Züge entnommen haben, aber in allem Wesentlichen wahrt er seine Selbständigkeit. Mit der Einheit der Zeit geht der Dichter sehr frei um. Alkestis stirbt und wird beerdigt, was der Sitte gemäfs nicht an demselben Tage zulässig war; erst nach der Bestattung entfernt sich Herakles und besteht den Kampf mit dem Dämon des Todes, indem er vorgiebt, von einem Agon in der Nachbarschaft als Sieger zurückzukehren.

Alkestis ist der Mittelpunkt der Handlung und nimmt daher vorzugsweise unser Interesse in Anspruch. Wie der Dichter schon in der Wahl dieses Stoffes seine Vorliebe für die Darstellung weiblicher Charaktere und rührender Schicksalswendungen bekundet, so hat er auch die Gestalt der Alkestis würdig und naturgemäfs gezeichnet. Neben ihr sind, wie gewöhnlich bei Euripides, die männlichen Figuren im Nachtheile; weder der schwache, gutmüthige Admetus, noch weniger der greise Vater in seiner leidenschaftlichen Erbitterung sind im Stande uns rechten Antheil einzuflöfsen, während Herakles, der Intention des Dichters gemäfs, ganz in der Weise des Satyrspiels behandelt ist.

Lehrreich ist auch die Vergleichung mit den anderen zu dieser Tetralogie gehörenden Dramen.[104]) Voran standen die Kreterinnen[105]), welche die düstere, unheilvolle Geschichte des Hauses der Pelopiden, den Bruderzwist zwischen Atreus und Thyestes, die buhlerische Aerope und ihre Bestrafung darstellten. Auch hier stand ein Frauencharakter im Vordergrunde, aber er bildete einen schroffen Gegensatz zu der Alkestis, die für den Gatten ihr Leben hingiebt und zuletzt auf wunderbare Weise mit ihm wieder vereint wird. Allein auch in den beiden Mittelstücken traten Frauen auf, denen ein bedeutender Antheil an der Handlung zugewiesen war, im Alkmäon die Tochter des Phegeus, deren Liebe der landesflüchtige Mutter-

folglich kann Sophokles nicht, wie man vermuthet hat, dieses Thema bearbeitet haben. Wohl aber mögen andere Tragiker an dem anziehenden Stoffe ihre Kunst versucht haben. Wem der römische Dichter Accius gefolgt ist, wissen wir nicht; Phrynichus' Drama war sicherlich nicht sein Vorbild.

103) Alkestis 454.

104) Die *ὑπόθεσις*: *δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμαίωνι τῷ διὰ Ψωφῖδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι.*

105) Die *Κρῆσσαι* waren wohl von dem *Θυέστης* verschieden.

mörder gewinnt, im Telephus Klytämnestra, welche dem hülfesuchenden Feinde an ihrem häuslichen Herde Schutz gewährt. Dem auf Befriedigung der Rache gerichteten Sinn der Klytämnestra war wohl im Alkmäon die liebende Hingebung der Arsinoe gegenübergestellt. So enthielt dieser dramatische Cyklus eine grofse Mannigfaltigkeit bedeutender und verschiedenartiger Frauencharaktere.

Die Medea ist Ol. 87, 1 an den städtischen Dionysien, wie schon die Theilnahme der bedeutendsten Dichter an dem tragischen Agon beweist, aufgeführt. Euphorion erhielt die erste, Sophokles die zweite, Euripides die dritte Stelle.[106]) Da Euphorion unzweifelhaft mit einer Tetralogie seines Vaters auftrat, war es recht eigentlich ein Wettstreit der drei Koryphäen der tragischen Kunst, und das Urtheil der Preisrichter erscheint wohlberechtigt. Der Ausbruch des peloponnesischen Krieges war wenige Tage vor der Festfeier erfolgt.[107]) Euripides hat also seine Tragödie in einer Zeit ausgearbeitet, wo man das Eintreten des längst vorbereiteten Ereignisses jeden Augenblick erwarten durfte, und manches Wort des Tragikers mufste, auch ohne dafs man eine bewufste Absicht vorauszusetzen braucht, unwillkürlich die Gedanken der Zuhörer von der dramatischen Handlung auf die Gegenwart hinlenken. Wenn der Chor Iasons schnöden Undank rügt[108]) und klagt, es gebe in Hellas kein Recht, keine Treue, keine Achtung vor dem Heiligen mehr, so hatte dieser Ausdruck des sittlichen Unwillens in einer Zeit, wo man sich Rechtsverletzungen und Bruch der Verträge gegenseitig vorwarf, besondere Bedeutung. Ebenso konnte das Lob Athens, der unbesiegten heiligen Stadt des Erechtheus[109]), nicht verfehlen, Eindruck zu machen, wie denn der Dichter, der mit lebhaftem Antheil die Ereignisse des Tages begleitet, auch in den anderen gleichzeitig aufgeführten Dramen seine patriotische Gesinnung wiederholt bekundet. Medea war das erste Stück der Tetralogie; darauf folgten der Philoktet, ein verwickeltes Intriguenstück, und Diktys. Der Inhalt des Medea.

106) S. die Didaskalie des Aristophanes: *ἐδιδάχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος ὀλυμπιάδος πζ' ἔτει α'. Πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδείᾳ, Φιλοκτήτῃ, Δίκτυϊ, Θερισταῖς σατύροις. οὐ σώζεται.*

107) Die Eroberung Platääs fällt auf den letzten Tag des Monats Anthesterion.

108) Medea 410 ff.

109) Medea 824.

Satyrdramas ist unbekannt. Da uns nur eine Tragödie erhalten ist, läfst sich nicht beurtheilen, inwieweit der Dichter diese dem Inhalte nach sehr verschiedenen Dramen zu einem Ganzen verbunden hat; wohl aber erkennt man in der Aufeinanderfolge der Stücke eine bestimmte Absicht. Während die Medea für alle unheilvoll endet, denn auch die Heldin, obwohl sie durch die Flucht der Vergeltung entgeht, fügt sich selbst das schwerste Leid zu, hatte der Philoktet, wo der verstofsene Dulder wieder zu Ehren kommt, einen versöhnenden Abschlufs. Die dritte Tragödie nahm einen zwiefachen Ausgang; mit dem Siege des Rechtes und der Belohnung der Treue war zugleich die Strafe des Unrechtes und der Gewaltthat verbunden.

Es ist wahrscheinlich, dafs Euripides die Medea später einer Revision unterwarf, indem er, ohne etwas Wesentliches an der Composition des Dramas zu ändern, Einzelnes, welches ihm selbst nicht genügte oder mifsfallen hatte, abänderte. Die Tragödie, wie sie uns vorliegt, würde dann eben als die zweite Bearbeitung zu betrachten sein.[110])

Nach dem Tode des Pelias mufste Iason seine Heimath verlassen und verweilt mit Medea in Korinth. Um seine unsichere Stellung in der Fremde zu befestigen, wirbt er um die Hand der korinthischen Königstochter, die ihm Kreon bereitwillig zusagt. Medea, über den schnöden Undank empört, giebt sich nicht unthätiger Ver-

110) Einzelne Citate bei den Alten finden sich nicht mehr in unserem Texte. Schol. Aristoph. Ach. 119 führt aus der Medea den leider unvollständigen Vers an: *ὦ θερμόβουλον σπλάγχνον*, den Aristophanes in *ὦ θερμόβουλον πρωκτὸν ἐξυρημένε* änderte; eine solche Parodie wirkte vernichtend, und der Tragiker konnte sich wohl veranlafst sehen, die Stelle abzuändern. Im Frieden des Aristophanes 1012 heifst es vom Melanthius: *εἶτα μονῳδεῖν ἐκ Μηδείας· ὀλόμαν, ὀλόμαν ἀποχηρωθεὶς τᾶς ἐν τεύτλοισι λοχευομένας.* Hier geht freilich der Scholiast fehl, wenn er eine Parodie von Medea 96 findet, während ein anderer meint, die Medea des Melanthius werde verspottet, offenbar nur eine Vermuthung; allein Aristophanes konnte recht gut jenem Tragiker ein Paar Verse aus der berühmten Medea des Euripides in den Mund legen. Wenn dagegen Ennius in seiner Medea fr. 15 I 50 Ribb. den Vers des Euripides *μισῶ σοφιστὴν, ὅστις οὐχ αὑτῷ σοφός* übersetzte, so kann er diese Gnome recht gut aus einer anderen Tragödie des Dichters entnommen haben. Uebrigens sind alle Spuren einer doppelten Bearbeitung, welche man in unserem Texte zu finden geglaubt hat, unsicher; nur eine Partie liegt unzweifelhaft in doppelter Fassung vor, s. unten S. 512, A. 140.

zweiflung hin, sondern sinnt auf Rache. Für die verstofsene Gattin ist in dem Hause, welches eine neue Gebieterin erhalten sollte, kein Raum. Kreon, von den Drohungen der Medea unterrichtet und das Schlimmste fürchtend, verweist sie mit ihren Söhnen aus dem Lande; aber der Medea gelingt es, einen kurzen Aufschub zu erlangen, dessen sie bedarf, um ihre Rache zu vollziehen. Inzwischen erscheint Aegeus, der König von Athen, der auf der Heimreise vom delphischen Orakel begriffen war, und sichert der Medea Schutz gegen ihre Feinde zu, wenn sie in Athen eine Zufluchtsstätte suchen würde. Um so zuversichtlicher schreitet jetzt Medea zur Ausführung ihrer Pläne. Während Iason, durch die scheinbare Nachgiebigkeit der Medea getäuscht, sich in Sicherheit wiegt, wird die Königstochter mit ihrem Vater ein Opfer der geheimen Zauberkünste. Und als Iason herbeieilt, nicht sowohl um den Frevel zu rächen, sondern um seine Kinder dem Verderben zu entziehen, wenn die Korinther an der Mörderin Vergeltung üben, hat Medea bereits mit eigener Hand die Söhne getödtet, um den treulosen Gatten an der Stelle zu treffen, wo er allein verwundbar war, und entweicht auf einem Drachenwagen mit den Leichen ihrer Kinder.

Die Fortsetzung der Medea enthielt eigentlich der Aegeus. Diese offenbar später gedichtete Tragödie schilderte die Schicksale der kolchischen Zauberin in Athen. Arge Thaten vollbringt Medea auch in den beiden älteren Dramen[111]), aber die leidenschaftliche Liebe zu Iason wie das Rachegefühl der schwergekränkten Frau dienen, wenn auch nicht zur Rechtfertigung, doch zur Erklärung der Frevel. Im Aegeus, wo Medea dem Stiefsohne Theseus nach dem Leben trachtet, mufste sie zur herzlosen Intriguantin und gemeinen Giftmischerin herabsinken. Keine Kunst des Dichters vermochte für einen solchen Charakter nachhaltig zu interessiren, und es ist sehr bezeichnend, dafs die Parodie der Komiker sich an diesem Stücke nicht versucht hat, offenbar weil es keinen rechten Anklang fand und bald in Vergessenheit gerieth.

Aeschylus hat zwar den Sagenkreis der Argonauten benutzt, aber die Schicksale der Medea hat er, soviel wir wissen, nicht dramatisch behandelt. Sophokles führte zuerst die kolchische Heroine auf die Bühne. In drei Tragödien war ihr die Hauptrolle zugetheilt.

111) In den Peliaden und der Medea.

In den kolchischen Frauen gewann Iason mit Medeas Hülfe das goldene Vliefs; die Skythen schilderten die Abenteuer der Rückfahrt; in den Wurzelgräberinnen trat Medea in Thessalien auf und vollzog für Iason die Rache an Pelias. Diese drei Stücke[112]) konnten sehr wohl einen geschlossenen Dramencyklus bilden; doch sind bei Sophokles alle solche Vermuthungen unsicher. Aber man darf voraussetzen, dafs diese Tragödien zu den früheren Arbeiten des Sophokles gehören, wo der Dichter noch mit Vorliebe hochalterthümliche, gewaltige Sagenstoffe sich auswählte und ihnen eine entsprechende Form gab. Die ferneren Schicksale der Medea hat Sophokles nicht berührt.[113]) Euripides, der schon in seinem ersten Jugendversuche[114]) den Tod des Pelias durch die Zauberkünste der Medea nach Sophokles' Vorgange geschildert hatte, stellt in der Medea die grausame Rache des leidenschaftlichen Weibes an dem treulosen Iason dar, ein Stoff, welchen bereits Neophron für die attische Bühne bearbeitet hatte.

Die Grundzüge der Sage, welche Euripides hier behandelt, treffen wir schon im Epos. Kreophylus oder wer sonst die Eroberung von Oechalia gedichtet hatte, erzählte offenbar in einer Episode[115]), dafs Medea, als sie in Korinth verweilte, den König Kreon durch Gift tödtete und, um sich der Rache zu entziehen, nach Athen flüchtete; ihre Kinder, die sie im Heiligthume der Hera zurückliefs, wurden von den Verwandten des Königs ermordet, welche der Medea auch dieses Verbrechen Schuld gaben. Auch der korinthische Dichter Eumelus kannte Medea als Beherrscherin von Korinth, sowie das Verbergen der Kinder im Heratempel; nur war der Vorgang hier anders motivirt.[116]) Thatsache ist, dafs die Korinther alljährlich ein Sühnfest zum Andenken der ermordeten Söhne der Medea feierten. Später mögen lyrische Dichter, wie Simonides, die Schick-

112) *Κολχίδες, Σκύθαι, Ῥιζοτόμοι.*

113) Daher bemerkt der Scholiast der Medea: *παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιΐα.*

114) *Πελιάδες* (s. oben S. 493).

115) Schol. Med. 276.

116) Pausanias II 3, 11. (S. Bd. II S. 68.) Auf dem Kasten des Kypselus war Medea auf einem Throne sitzend, rechts Iason, links Aphrodite stehend dargestellt, was wohl ebenfalls auf dieses Herrscheramt zu beziehen ist, dessen auch Simonides gedacht hatte.

sale der Medea in Korinth berührt haben, die sicherlich auch die Aufmerksamkeit gelehrter Männer, welche die Sagen der Vorzeit sammelten, wie Pherekydes, auf sich zogen. Euripides, der mit der älteren Literatur wohl vertraut ist und eine gründliche Sagenkunde sich angeeignet hat, kannte natürlich diese Quellen, als er daran ging die Medea in Korinth dramatisch zu bearbeiten und ein Werk zu schaffen, welches jeder Zeit zu den bedeutendsten Leistungen des Dichters gezählt worden ist.

Das Verdienst des Euripides wird jedoch einigermafsen dadurch gemindert, dafs er an Neophron einen Vorgänger hatte, der zuerst den Mord der eigenen Kinder auf Medea übertrug und so einen für die Tragödie geeigneten Stoff gewann.[117]) Denn dafs Euripides die erste Anregung dem Neophron verdankte und mehrfach seinen Spuren folgte, steht durch glaubwürdige Zeugnisse fest[118]) und wird durch die Vergleichung der Ueberreste aus dem Trauerspiele des

117) Die Sage, Euripides habe, von den Korinthern bestochen (Schol. Med. 10, Aelian V. H. V 21), die Ueberlieferung in dieser Richtung abgeändert und den Kindermord von den Korinthern auf Medea übertragen, ist eine schlecht erfundene Anekdote, die man nicht benutzen darf, um die Priorität dieses Motives dem Euripides zuzusprechen. Wie gewöhnlich, haftet das Gerücht an einem berühmten Namen.

118) Argument zur Medea: *τὸ δρᾶμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας, ὡς Δικαίαρχος ἐν τῷ περὶ Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν ὑπομνήμασι.* Ein Mifsverständnifs der späteren Berichterstatter ist nicht denkbar. Denn dafs ein anderer Dichter später in die Fufstapfen des Euripides trat, war nicht auffallend und ist gerade bei diesem Thema mehrfach geschehen. Mit diesem Nachweise hätten sich Männer wie Aristoteles und Dikäarch nicht befafst; wohl aber hatte es für sie Interesse, das Verdienst der Priorität in das rechte Licht zu setzen und darzuthun, dafs ein berühmter Tragiker wie Euripides eine seiner besten Arbeiten eigentlich der Anregung eines fast vergessenen Dichters verdanke; denn die Priorität von Neophrons Medea stand offenbar durch die Didaskalien fest. Daher stellten jene Männer eine eingehende Vergleichung beider Tragödien an; daher stammen auch die drei Bruchstücke der Medea des Neophron p. 565 ff. N. (zwei sind in den Scholien, das dritte bei Stobäus Floril. 20, 34, der wohl dieselbe Quelle benutzte oder vollständigere Scholien besafs, erhalten), die sich wohl auf die wesentlichsten Punkte, in denen man den Einflufs des Neophron erblickte, beziehen. Die Späteren, die nur diese vergleichende Analyse kannten (denn die Alexandriner scheinen keine Abschriften der Dramen des Neophron besessen zu haben) betrachten die Medea des Euripides als eine blofse Umarbeitung jener fremden Tragödie oder schreiben auch die Medea des Euripides geradezu dem Neophron zu (Diogen. Laert. II c. 17, 10 (134), Suidas *Νεόφρων* II 1, 960).

sikyonischen Dichters bestätigt. Die Scene, wo Medea unentschieden schwankt, ob sie die grause That vollbringen soll, bis endlich das Bedürfnifs der Rache über die Mutterliebe siegt, unbestritten eine der vorzüglichsten Partien der Euripideischen Tragödie, erinnert in wesentlichen Zügen an die Darstellung bei Neophron. Anderwärts geht Euripides seinen eigenen Weg, aber man sieht, wie die Absicht, mit seinem Vorgänger nicht zusammenzutreffen, ihn leitet. Auch Neophron hatte den Aegeus eingeführt, aber sein Erscheinen in Korinth schicklich motivirt. Die weise Frau, deren Ruf in ganz Hellas verbreitet ist, soll dem Könige den dunkeln Sinn des Orakels enthüllen, während Euripides die Begegnung als eine zufällige darstellt. Bei Euripides wie bei seinem Vorgänger prophezeit Medea am Schlufs der Tragödie dem Iason ein unglückliches Ende. Aber da Neophron den Selbstmord des Iason in Aussicht stellte, augenscheinlich eine Neuerung des Dichters, zog Euripides vor sich der gemeinen Ueberlieferung anzuschliefsen.[119]) Indes, wieviel auch Euripides seinem begabten Mitarbeiter schulden mag, so ist es doch nicht zweifelhaft, dafs er ein selbständiges, seines grofsen Talentes würdiges Werk schuf. Die Medea des Neophron gerieth in Vergessenheit, während die Tragödie des Euripides ein Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Nacheiferung ward.

Und dieser Beifall ist nicht unverdient; die Medea ist eine der vollendetsten Arbeiten des Euripides aus dieser Periode und stellt den eigenthümlichen Charakter seiner Poesie am reinsten dar. Es lag nahe, die düstere, unheimliche Erscheinung der Medea mit all den Reizen, welche das Fremdartige auf die Phantasie ausübt, auszustatten. Einzelne Züge werden auch von Euripides benutzt. Die zauberkundige, weise Frau aus dem fernen Norden [120]), welche später

119) Ohne allen Grund hat man die Verse des Euripides verdächtigt; Aristoteles und Dikäarch fanden die Prophezeiung vor und verglichen eben damit die abweichende Darstellung des Neophron. Auch erfordert die poetische Gerechtigkeit, dafs, wenn der Hauptschuldige scheinbar straflos ausgeht, wenigstens in der Ferne das Walten der Nemesis gezeigt wird. Die Verse des Neophron [fr. 3 p. 566, bei Nauck z. Th. abweichend] lauten: *Τέλος φθερεῖ γὰρ αὐτὸς αἰσχίστῳ μόρῳ, βροχωτὸν ἀγχόνην ἐπισπάσας δέρῃ· τοία σε μοῖρα τῶν κακῶν ἔργων μένει, (ὅπως) διδάξῃς μυρίους ἐφημέρους θεῶν ὕπερθε μήποτ' αἴρεσθαι φρένας*; denn so ist der Schlufs zu verbessern: *τοὺς ἄλλους* ist eine beigeschriebene Erklärung (*τοὺς ἀνθρώπους*).

120) Den Ruf der weisen Medea erwähnt zwar auch Euripides, benutzt

in Thessalien, dem eigentlichen Sitze des Zauberwesens und der Giftmischerei, ihre verderblichen Künste geübt hat, wendet ihre geheimnifsvollen Mittel auch gegen die unglückliche Nebenbuhlerin an. Dies ist ganz im Geiste der volksmäfsigen Auffassung gehalten, ebenso die Reise durch die Luft auf dem Schlangenwagen. Diese Vorstellung, welche den Späteren ganz geläufig ist, wenn sie die Medea ihren Wohnsitz wechseln lassen, gehört wesentlich zum Begriff der geisterhaften Frau, die, wie sie über die geheimen Kräfte der Natur verfügt, so auch an die Schranken des Ortes nicht gebunden ist, sondern frei durch die Luft zieht, wohin sie will. Euripides, der überhaupt das Wunderbare nicht verschmäht, kannte zu gut die Praxis der Bühne, um auf dieses wirksame Mittel am Schlufs der Tragödie zu verzichten. Allein sonst bleibt Euripides auch hier seiner Weise treu. Aus dem geheimnifsvollen Halbdunkel der grauen Vorzeit wird die Heldin in die volle Beleuchtung des Tages gerückt; selbst der Gegensatz zwischen der rohen Sitte der Barbaren und der freien Cultur der Hellenen wird zwar angedeutet[121]), aber doch nicht eigentlich für die Charakterzeichnung verwendet. Das eine Gefühl der Rache beherrscht den Geist der Medea, aber es tritt nicht als unbändige Naturgewalt, als blinde Raserei wie bei roheren Naturen auf, sondern die Leidenschaft wird durch verständige Reflexion gemäfsigt. Heifser Rachedurst war den Hellenen wie überhaupt den leicht erregbaren Völkern des Südens eigen. Fest haftete die Erinnerung an jedes erlittene Unrecht im Gedächtnifs; man ruhte nicht eher, als bis man das Bedürfnifs der Vergeltung befriedigt hatte. Nicht blofs die sagenhafte Vorzeit, für die tragischen Dichter eine unerschöpfliche Fundgrube, bot ruchbare Beispiele unauslöschlichen Hasses in Menge dar, sondern auch die späteren Jahrhunderte zeigten, welch entsetzlicher Thaten eine Leidenschaft, die in der Volkssitte und öffentlichen Meinung einen kräftigen Rückhalt hatte, fähig war, und die Frauen, zumal wenn sie durch den Treubruch des Mannes auf das Tiefste verwundet waren, so dafs die frühere Hingebung und Liebe sich in Hafs und Wuth verwandelte, standen den Männern nicht nach. Eben weil die Frau nur dem

ihn aber nicht, um das Auftreten des Aegeus zu motiviren, sondern läfst diesen die Deutung des Orakels bei dem weisen Pittheus suchen. Dagegen prophezeit Medea am Schlufs dem Iason künftiges Unheil gerade wie bei Neophron.

121) Medea 533 ff. 1327 ff.

natürlichen Triebe folgt, weil die Empfindung tiefer geht, fiel es ihnen noch weit schwerer, Nachsicht und Verzeihung zu üben.

Das Charaktergemälde des Euripides ruht auf feiner psychologischer Beobachtung und hat durchaus innere Wahrheit. Euripides kannte wie kein anderer griechischer Dichter alle Geheimnisse eines weiblichen Herzens. Die Frauen hatte er vorzugsweise zum Gegenstande eines ununterbrochenen Studiums gemacht; daher gelingt ihm auch die Darstellung der Frauencharaktere am meisten. Aber indem der Tragiker aus dem Leben selbst die Vorbilder für seine dramatischen Figuren entlehnt, wird die feine Grenzlinie zwischen Poesie und Wirklichkeit nicht selten überschritten. Auch hier kann man den Tragiker von diesem Fehler nicht völlig freisprechen. Wenn Medea gleichsam zu ihrer Rechtfertigung die unbefriedigende Stellung der Frauen schildert[122]), so ist dieses Bild, welches der menschenkundige Dichter von der Entsittlichung der Frauen, die zum guten Theil durch die Ungunst der Verhältnisse und Schuld der Männer bedingt war, entwirft, zwar für Athen und das damalige Griechenland zutreffend; allein im Munde der Medea, die nicht wie eine athenische Jungfrau durch den Willen der Eltern genöthigt ward, einem unbekannten und ungeliebten Manne ihre Hand zu reichen, sondern, von leidenschaftlicher Liebe ergriffen, im Widerspruch mit ihrer Familie und unter Nichtachtung jeder Pietät dem fremden Abenteurer gefolgt war, erscheinen diese Klagen durchaus ungehörig. Nicht minder störend ist es, wenn Iason die Wohlthaten aufzählt, die er der Medea erwiesen[123]), und hervorhebt, ihm verdanke sie den Ruf der weisen Frau im hellenischen Lande, wohin er sie gebracht, während sie in ihrer fernen Heimath ein dunkles Dasein geführt haben würde. Ja, Iason selbst spricht mit deutlichen Worten aus, dafs ihm die Geltung nach aufsen als des Lebens höchstes Ziel erscheint. Und in diesem Streben trifft Medea mit ihm zusammen; ihr gilt es als der gröfste Ruhm, wenn man rücksichtslose Vergeltung an Freunden wie an Feinden übt[124]), und dieser Ehrgeiz bestärkt sie in dem Vorsatze, ihren Racheplan mit fester Hand auszuführen.

Die Composition des Dramas ist im Wesentlichen untadelig. In

122) Medea 214 ff.
123) Medea 539 ff.
124) Medea 810 ff.

ununterbrochenem Fortschritte und stetiger Steigerung wird die Handlung fortgeführt; den Eingang des Stückes erkannten schon die alten Kritiker als vorzugsweise gelungen an.[125]) Der Prolog ist lebendig und weit entfernt von jeder stereotypen Manier, welcher Euripides später huldigt. Die greise Amme und Vertraute schildert mit wenigen, aber markigen Strichen den Zustand der Verzweiflung, in den Medea verfallen ist, als sie von ihrem Gatten, dem sie alles geopfert hatte, sich schmählich verrathen sieht. Die Bilder der Vergangenheit treten vor ihren Geist, die Erinnerung an die Heimath und den alten Vater wird wach; sie fühlt sich in der Fremde, in der Vereinsamung zwiefach elend. Aber die Dienerin kennt den leidenschaftlichen Sinn der dämonischen Frau zu gut; sie weifs, dafs diese scheinbare Ruhe und Niedergeschlagenheit nicht von Dauer ist, dafs Medea, sobald sie die Energie des Wollens wiedergewonnen hat, alles thun wird, um ihre Rache zu befriedigen. Indem Medea ihren Blick von den Kindern, an denen sie bisher ihre Freude hatte, abwendet, fürchtet die Amme das Schlimmste[126]), und gleich darauf wird die Vorahnung der grauenvollen That noch bestimmter ausgesprochen. Solche Andeutungen der kommenden Ereignisse, welche Euripides in dieser Tragödie mehrfach anwendet, erinnern an die Sophokleische Kunst. Das folgende Gespräch der Amme mit dem Pädagogen dient zur Vervollständigung der Exposition. Passend werden die beiden Knaben der Medea vorgeführt, natürlich ohne sich am Dialog zu betheiligen, den der Dichter absichtlich in schlichtem Tone gehalten hat.[127]) Wie das Gerücht der Wirklichkeit vorauszueilen pflegt, so hat der Erzieher bereits vernommen, Kreon beabsichtige die Medea aus dem Lande zu verweisen, und alsbald verwirklicht sich die Besorgnifs des treuen Dieners. Kreon will durch dieses Gebot die drohende Gefahr von sich und seinem Hause abwenden, beschleunigt aber dadurch nur das Eintreten der Vergeltung. Die Zusammenkunft des Iason mit Medea[128]) kann natürlich zu keiner Verständigung oder keinem Ausgleich führen, aber sie macht auch den Bruch nicht ärger als er war, sondern dient nur dazu, die völlige Ent-

125) Argum.: *ἐπαινεῖται δὲ ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ παθητικῶς ἄγαν ἔχειν κτλ.*
126) Medea 36, vgl. 91.
127) Die Anrede des Pädagogen an die Dienerin 49: *παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς* blieb von dem Spott der Komödie nicht verschont.
128) Medea 446 ff.

fremdung der Gatten, das unheilbare Zerwürfnifs zu veranschaulichen, und Euripides fand hier Gelegenheit, sein grofses rednerisches Talent aufs Neue zu bewähren. Die Einführung des Aegeus ist keine müfsige Episode, sondern war nothwendig; denn die Heimathlose bedurfte einer Zufluchtsstätte. Der Dichter konnte die Medea, welche auf dem Drachenwagen davoneilt, um sich der Rache zu entziehen, nicht in die unbestimmte Ferne entweichen lassen. Allein das Auftreten des Aegeus wird gar nicht motivirt[129]); der Dichter benutzt diese Scene hauptsächlich zu einem Intriguenspiele, indem der Medea alles daran liegt, einen Rückhalt zu gewinnen.[130]) Den Schlufs der Tragödie trifft kein begründeter Tadel; die Entrückung der zauberkundigen Kindesmörderin ist die angemessenste Lösung.[131]) Medea, indem sie den Iason, der machtlos und innerlich gebrochen ihr gegenübersteht, mit kaltem Hohn behandelt, bleibt auch hier ihrem Charakter treu, und da Iason, obwohl die erste und schwerste Schuld auf ihm lastet, nicht unmittelbar von dem Strafgerichte betroffen war, verkündet sie ihm ein schlimmes Lebensende. Aufserdem setzt sie ein Sühnfest für die ermordeten Kinder in Korinth ein, wie Euripides auch sonst die dramatische Handlung gern mit einer seit Alters bestehenden Institution in Verbindung bringt.

Der Schwerpunkt der Dichtung ruht in der Darstellung der Charaktere. Vor allem ist Medea mit festen, markigen Zügen meisterhaft gezeichnet. Obwohl von Verbrechen zu Verbrechen schreitend, entbehrt dieses Weib doch nicht der Kraft und Gröfse; die Gewalt

129) Darauf hat man den Tadel des Aristoteles Poet. c. 25, 19 p. 1461 B 19 beziehen wollen: *ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία(ς) καὶ μοχθηρία(ς), ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου.* Allein Aristoteles pflegt besonders charakteristische, in die Augen fallende Beispiele anzuführen; das Auftreten des Aegeus erscheint als zufällig, nicht gerade als unwahrscheinlich; auch mufste der Deutlichkeit halber das Drama genannt werden. Es ist *ἐν τῷ Αἰγεῖ* zu lesen; der Tadel wird auf die Art und Weise gehen, wie in dieser Tragödie die Wiedererkennung des Theseus geschildert war.

130) Eigenthümlich ist, dafs Medea und Aegeus sich wie alte Bekannte begrüfsen; in solchen Dingen nimmt es Euripides leicht.

131) Aristoteles Poet. c. 15, 7 p. 1454 A 37 findet diese Schlufsscene nicht passend: *τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.* Medea auf dem Schlangenwagen vertritt die Stelle des *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*; daher gebraucht Aristoteles dieses Beispiel.

der Leidenschaft tritt uns hier so mächtig entgegen, daſs sie uns unwillkürlich mit fortreiſst und Theilnahme einflöſst. Medea hat ein unversöhnliches Gemüth, welches keine Kränkung vergiſst; Rachsucht ist die Triebfeder aller ihrer Handlungen, und sie hat Grund genug, den Iason zu hassen, der sie in ihren heiligsten Gefühlen gekränkt und ihr mit schnödem Undanke gelohnt hatte, während sie ihm alles aufopferte und selbst schwere Frevel um seinetwillen zu begehen sich nicht scheute. Verlassen und hülflos blickt Medea mit Schmerz und Reue auf die Vergangenheit, während eine dunkle, trostlose Zukunft vor ihr liegt. Das Gefühl der Rache bemächtigt sich ihres Geistes mit unwiderstehlicher Gewalt; jedes Mittel ist ihr recht, dieses Bedürfniſs zu befriedigen. Aber nicht willenlos wird sie von blinder Leidenschaft fortgerissen, sondern zeigt kühle Berechnung und ruhige Besonnenheit. Mit groſser Schlauheit weiſs Medea den Kreon zu überlisten, obwohl er dunkel ahnt[132]), daſs seine Nachgiebigkeit ihm Verderben bringen werde, und Medea hält auch mit ihrem Hohne gegen den Thoren, der sich täuschen lieſs, nicht zurück.[133]) Alle Künste der Verstellung bietet Medea auf, als es gilt, den Iason als Werkzeug für die Ausführung ihrer Anschläge auf das Leben der verhaſsten Nebenbuhlerin zu gewinnen.[134]) Nicht minder tritt diese berechnende Klugheit im Verkehr mit Aegeus hervor.

Daſs Kreon und seine Tochter der Rache als Opfer gefallen sind, genügt der Medea nicht; ihr Haſs gilt vor allem dem Iason, dem Urheber ihres Unglücks. Den Iason und das Weib, welches ihren berechtigten Ansprüchen feindlich entgegentrat, vernichtet zu sehen ist der heiſseste Wunsch ihres Herzens[135]); aber von Anfang an trägt sie sich mit dem Entschlusse des Kindermordes.[136]) Wohl hängt ihr Herz an den Söhnen, aber sie haſst sie auch, weil sie durch ihren Anblick an den Gatten erinnert wird; sie sollen ihr als Mittel dienen, um auf ausgesuchte Weise die Rache zu befriedigen. Einmal scheint es zwar, als könne ihr nur Iasons Tod genügen[137]);

132) Medea 349.

133) Medea 368.

134) Medea 869 ff.

135) Medea 163.

136) Dies ist gleich in den ersten Worten, welche Medea spricht (113) angedeutet.

137) Medea 375.

allein dies ist nur ein vorübergehendes Schwanken, und auch dieser Zug ist der Natur abgelauscht. Der Dichter schildert eben das allmähliche Reifen des Entschlusses, den inneren Zwiespalt des Gemüthes. Medea scheut vor keiner Unthat zurück; sie giebt selbst das Liebste preis. Dieses Verbrechen hat etwas Abstofsendes, aber die Kunst des Dichters versteht das Unnatürliche zu mäfsigen. Medea ist nicht alles menschlichen Gefühles ledig; sie liebt die Ihrigen. Wenn in der Verhandlung mit Iason der Gedanke an die Kinder ihr Thränen entlockt, so ist dies nicht Heuchelei, sondern der Schmerz über das bittere Leid, welches sie sich selbst zuzufügen im Begriff ist, bricht durch[138]), wie Medea auch nachher sich ihrer inneren Empfindung hingiebt[139]) und sogar schwankt, ob sie nicht von dem Frevel abstehen und die Kinder retten solle.[140]) Aber die Sophistik der Leidenschaft bringt das natürliche Gefühl zum Schweigen; wenn sie nur den verhafsten Gatten tödtlich kränken kann, scheut sie sich nicht sich selbst das tiefste Leid anzuthun.[141]) Diesen inneren Kampf zwischen der Mutterliebe und dem Hasse gegen den verrätherischen Gatten, zwischen der besseren Einsicht und der unbezwinglichen Macht der Leidenschaft hat Euripides vortrefflich geschildert.

Medea überragt so sehr alle anderen Mithandelnden, dafs wir ihnen nur ein untergeordnetes Interesse zu schenken vermögen.

138) Medea 900 ff. Nicht gerechtfertigt ist der Tadel der alten Kritiker: *μέμφονται δὲ αὐτῷ τὸ μὴ πεφυλαχέναι τὴν ὑπόκρισιν τῇ Μηδείᾳ, ἀλλὰ πεσεῖν εἰς δάκρυα, ὅτε ἐπεβούλευσεν Ἰάσονι καὶ τῇ γυναικί.* (Argument.)

139) Medea 1005 ff.

140) Medea 1044 ff. und 1056 ff. Hier liegt übrigens ein auffallender Widerspruch vor. Zuerst denkt sie an die Möglichkeit, ihre Kinder durch die Flucht der Verfolgung der Feinde zu entziehen, nachher ist von diesem Auswege, der so nahe lag, nicht die Rede. Medea stellt die Lage so dar, als müfsten die Kinder nothwendig schmachvoll den rachsüchtigen Gegnern erliegen, und deshalb sei es besser die Kinder selbst zu tödten, ein Gedanke, der auch 1237 wiederkehrt (*πέπρωται* 1064 ist nicht der Schicksalswille, sondern der eigene Entschlufs; ebenso ist *ἀνάγκη* 1240 zu fassen). Dieser Widerspruch läfst sich wohl durch die leidenschaftliche Aufregung erklären; allein wenn man genauer zusieht, wird man finden, dafs der Schlufs des Monologes der Medea (1056—1080) nur die Gedanken wiederholt, welche schon vorher ausgesprochen waren; dies ist weit mehr geeignet den Eindruck abzuschwächen, als zu steigern. Offenbar liegt uns diese Scene in doppelter Bearbeitung vor; aber welche Fassung dem ersten Entwurfe angehört, ist schwer zu entscheiden.

141) Medea 1360.

Iason erscheint im ungünstigsten Lichte; während Medea in der Verfolgung ihrer Ziele männliche Entschlossenheit und Thatkraft bewährt, ist Iason ein Schwächling ohne Würde und Adel des Helden, nur von selbstsüchtiger Berechnung geleitet.

In diesem ergreifenden Bilde mafsloser, frevelhafter Leidenschaft, die sich selbst zerstört, hat Euripides seine unübertroffene Kunst, psychologische Probleme zu behandeln und uns in den Abgrund des menschlichen Herzens blicken zu lassen, glänzend bewährt, aber eine wahrhaft läuternde Wirkung darf man von der Poesie dieses Dichters nicht verlangen. Auch seine glänzendsten Werke sind nicht im Stande, uns über die Verworrenheit und die Widersprüche des Lebens zu erheben.

Dem Chore, der aus korinthischen Frauen besteht, fällt, wie hergebracht, die Stellung des Vertrauten zu; denn da er einmal da ist, kann man ihn auf diese Art am passendsten verwenden. Dafs der Chor mit Medeas hartem Geschick Mitgefühl hat und nach Frauenart geneigt ist, der Frau gegen den Mann beizustehen[142]), ist verständlich; aber dafs er, nachdem Medea ihm den ganzen Racheplan mitgetheilt hat und ihn zum Schweigen verpflichtet, nur gegen den Kindermord Einsprache erhebt[143]), während er an dem Anschlage der Fremden gegen das Leben der eigenen Fürstentochter keinen Anstofs nimmt, ist stark. Der Tragiker hat es jedoch nicht für nöthig erachtet, diese Anhänglichkeit der korinthischen Frauen an Medea irgendwie zu motiviren.

Auch sonst wird man in den melischen Partien dieser Tragödie manches Befremdliche finden. Wenn der Chor im ersten Stasimon[144]) das Schicksal der Medea beklagt, spricht er zugleich die Hoffnung aus, die Treulosigkeit des Iason werde bewirken, dafs man endlich aufhöre, die Frauen dieses Fehlers zu beschuldigen; ja, er scheint zu erwarten[145]), dafs die Rachethat, auf welche Medea eben sinnt, dem Frauengeschlechte hohen Ruhm bereiten und allen üblen Leumund zum Schweigen bringen werde. Hier spielt die Controverse von der gedrückten Stellung der Frauen, welche Euripides in der dramatischen Handlung dialektisch zu erörtern pflegte, in die Lyrik des

142) Medea 823.
143) Medea 816.
144) Medea 410 ff.
145) Die Darstellung ist nicht recht klar.

Chores herüber. Gar seltsam nimmt sich in einem Chorgesange, der als natürlicher Ergufs eigener Empfindung erscheinen soll, auch die Bemerkung aus, der Chor würde, wenn ihm die Gabe des Gesanges verliehen wäre, ein Schmählied gegen die Männer anstimmen; überhaupt sind in diesem Stasimon die Gedanken nicht sowohl künstlich verschränkt, sondern willkürlich durcheinandergeworfen. Auch in dem Stasimon (824 ff.) sieht man anfangs gar nicht, was das durch zwei Strophen fortgesetzte Lob Athens gerade an dieser Stelle zu bedeuten hat, wenn es auch dem Selbstgefühl der Zuhörer schmeicheln mufste. Erst nachher, wo der Chor die Medea vor dem Frevel gegen die eigenen Kinder warnt, da keine Stadt die blutbefleckte Mörderin aufnehmen werde, erkennt man die Hinweisung auf die beabsichtigte Flucht nach Athen.[146]) Recht unzeitig tritt die reflektirende Manier des Euripides in einem anderen Chorliede hervor[147]), wo die Frauen, als Medeas Entschlufs, an ihr eigenes Blut Hand anzulegen, nach langem inneren Kampfe feststeht, es für ein Glück erklärt, keine Kinder zu haben, da diese den Eltern nur Mühe und Sorgen bereiten. Und diese Betrachtung wird, als wenn es sich um eine tiefsinnige Offenbarung handelte, mit den Worten eingeleitet, Frauen pflegten zwar gewöhnlich nicht zu philosophiren, aber die Anlage dazu sei ihnen nicht versagt, und sie selbst, d. h. die Führerin des korinthischen Frauenchores, habe schon oftmals sich auf solche Discussionen eingelassen.[148]) So ungehörig die Einleitung, so erkältend wirkt die nüchterne, rein verständige Reflexion an dieser bedeutsamen Stelle, wo dem dramatischen Dichter Gelegenheit geboten war, die herzbewegende Gewalt der Lyrik zur Geltung zu bringen. Nicht minder seltsam nehmen sich die Klagen der alten Dienerin aus[149]), dafs die Poesie wohl die Freuden und Genüsse des Lebens zu erhöhen, aber nicht das Herzeleid zu beschwichtigen

146) In dem Stasimon 976 ff. scheint die Amphibolie absichtlich gesucht zu sein; der Chor ist von dem Untergange der Kinder überzeugt, aber man weifs nicht recht, ob er mehr die Rache der Korinther oder den Frevel der Mutter fürchtet.

147) Medea 1081 ff.; hier wird die freie melische Form mit anapästischen Versen vertauscht.

148) Hier tritt die Neigung des Euripides zu philosophischen Erörterungen die den älteren Arbeiten fremd gewesen zu sein scheint, deutlich hervor.

149) Medea 190 ff.

verstehe, und zwar werden diese weitausgeführten Betrachtungen in einem wenig geeigneten Momente angestellt. Kurz, in den lyrischen Partien, wenn sie auch die formelle Gewandtheit nicht vermissen lassen, welche wir überall in den älteren Dramen des Euripides antreffen, darf man nicht gerade die starke Seite dieser Tragödie suchen.[150])

Zahlreiche Parodien und Spottreden der Komiker bezeugen zur Genüge die allgemeine Gunst, deren die Medea des Euripides sich erfreute, und dieser Werthschätzung that die Zeit keinen Eintrag. Philosophen wie Menedemus und Chrysippus lasen mit Vorliebe dieses Drama[151]); jüngere Tragiker haben sich wetteifernd nach Euripides an demselben Stoffe versucht, und die Römer blieben hinter den Griechen nicht zurück.[152]) Ebenso steht die bildende Kunst, die gern und häufig diesen pathetischen Vorwurf behandelt, sichtlich unter dem Einflusse des Euripides.

Man hat die Herakliden des Euripides nicht mit Unrecht ein Gelegenheitsstück genannt. In bestimmter Absicht mufs der Dichter gerade diesen Stoff ausgewählt und bearbeitet haben; überall tritt die patriotische Tendenz des Dramas ganz unverhüllt auf. Aber vergeblich hat man sich bemüht, politische Ereignisse aus der Zeit des Tragikers nachzuweisen, welche der dramatischen Handlung vollkommen analog sind. Daher gehen auch die Ansichten ziemlich weit aus einander, und es ist nicht gelungen, die Zeit der Aufführung des Herakliden

150) Auch die Zeitgenossen des Euripides haben dies richtig gefühlt. Die Beschuldigung, Euripides habe die Melodien der Medea eigentlich der *γραμματικὴ τραγῳδία* des Kallias entlehnt (mit ungeschickter Uebertreibung Klearch bei Athen. VII 276 A: *ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν* und X 453 E: *ὥστε τὸν Εὐριπίδην μὴ μόνον ὑπονοεῖσθαι τὴν Μήδειαν ἐντεῦθεν πεποιηκέναι πᾶσαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μέλος αὐτὸ μετενηνοχότα φανερὸν εἶναι*), geht auf den Spott der Komiker zurück, welche dem Tragiker vorwerfen mochten, die Weisen des Chores in der Medea erinnerten an die Ammenlieder in der Buchstabenkomödie des Kallias.

151) Diog. Laert. II c. 17, 10 (134). VII c. 7, 3 (180). Cicero soll nach einer freilich schlecht verbürgten Erzählung (Ptolemaeus Hephaestio novar. historiar. L. V) unmittelbar vor seinem Tode die Medea gelesen haben.

152) Ein Epigramm des Archimelus (Anth. VII 50 = ep. 2 II 63 Jac.) warnt die geistlosen Nachahmer vor dieser ebenso schwierigen als verlockenden Aufgabe. Nachdem zuerst Ennius die Medea in Korinth frei bearbeitet hatte (denn die Medea des Accius behandelte ein verschiedenes Thema), dichteten Ovid, Lucanus, Curiatius Maternus und Seneca eine Medea.

Stückes festzustellen.[153]) Es ist überhaupt ein Mifsgriff, wenn ein dramatischer Dichter eine Begebenheit aus ferner Vorzeit so behandelt, dafs sie nur eine durchsichtige Hülle für die Gegenwart ist und die eigenen Zeitgenossen des Dichters unter der Maske mythischer Figuren auftreten. Ohne dem überlieferten Stoffe Gewalt anzuthun, ist dies nicht ausführbar, und die Zuhörer können gar nicht dem ruhigen Genusse der poetischen Schöpfung sich hingeben, da ihre Aufmerksamkeit fortwährend durch dieses getheilte Interesse in Anspruch genommen wird. Von diesem Tadel können wir hier Euripides unbedenklich freisprechen; denn er folgt gerade in dieser Tragödie in allen wesentlichen Punkten der heimischen Sage. Nichtsdestoweniger steht das Drama zu geschichtlichen Ereignissen der Gegenwart, zu den Fragen des Tages, welche alle Gemüther auf das Lebhafteste beschäftigten und aufregten, in engster Beziehung.

In dem Kampfe, welchen die Athener unverzagt gegen das mächtige Argos zur Vertheidigung der Herakliden bestehen, die sich ihrem Schutze anvertraut haben, tritt zum ersten Male der feindliche Gegensatz zwischen Attika und den peloponnesischen Staaten hervor.[154]) Dieser Krieg aus sagenhafter Vorzeit ist das Vorspiel einer Reihe heftiger Fehden zwischen den Athenern und Pelopon-

153) Neuere verlegen die Herakliden des Euripides in Ol. 89, 3 mit Beziehung auf den einige Jahre vorher erfolgten Einfall der Spartaner unter Pleistonax in Attika, andere in Ol. 86, 4 (Korkyra, welches damals die Hülfe Athens gegen Korinth in Anspruch nahm, soll das historische Gegenbild der heimathlosen Herakliden sein), andere wieder in Ol. 87, 1, unmittelbar vor den Ausbruch des grofsen Krieges, auf die Lenäen, da die Medeatrilogie den grofsen Dionysien desselben Jahres angehört; dann hätte Euripides unmittelbar hinter einander zwei Tetralogien aufgeführt. Vorsichtiger begnügen sich andere mit einer ungefähren Zeitbestimmung (Ol. 87, 2—88, 2); dann hat man wieder auf Ol. 88, 3 gerathen; die Spartaner, welche nach der Eroberung von Sphakteria die Hand zum Frieden bieten, soll der Dichter im Sinne gehabt haben. Die meisten ziehen es vor, da in der Tragödie Argos und Athen sich gegenüberstehen, dem Wortlaute entsprechend alles auf die damalige Stellung beider Staaten zu einander zu beziehen, und so hat man bald auf Ol. 89, 3, bald 90, 3 gerathen. Man fafst eben das Verhältnifs zwischen der Gegenwart und der poetischen Handlung des Dramas zu materiell auf und vermag daher weder die Intentionen des Dichters recht zu würdigen, noch die Zeit der Abfassung der Tragödie sicher zu ermitteln.

154) Pausan. I 32, 6: *ἀφικόμενοι δὲ οἱ παῖδες ἱκέται πρῶτον τότε Πελοποννησίοις ποιοῦσι πόλεμον πρὸς Ἀθηναίους, Θησέως σφᾶς οὐκ ἐκδόντος αἰτοῦντι Εὐρυσθεῖ.*

nesiern in lichteren Zeiten, nur dafs nicht mehr Argos, sondern Sparta die führende Macht der Gegner ist. Aber alle früheren Kämpfe treten zurück gegen die weltgeschichtliche Bedeutung des langwierigen und folgenreichen Krieges, den Euripides von dem ersten Anfange an durch alle Wechselfälle als Augenzeuge beobachtet hat, wenn ihm auch glücklicher Weise nicht beschieden war, den traurigen Ausgang zu erleben. Ganz von selbst bot sich dem patriotischen Dichter, denn die aufrichtige Vaterlandsliebe des Euripides wird auch sein entschiedenster Gegner anerkennen, der Anlafs dar, diesen sagenhaften Stoff dramatisch zu bearbeiten und jene Helden der alten Zeit als leuchtendes Vorbild für die Gegenwart hinzustellen.

Die Tragödie kann nicht vor dem Ausbruche des Confliktes, so lange die Entscheidung über Krieg und Frieden noch schwankte, geschrieben sein; aber man darf sie auch nicht zu spät ansetzen. Schon die sorgfältige Technik des Versbaues, ein bei Euripides nicht trügerisches Merkmal, weist das Drama der ersten Periode des Krieges zu. Aber wir können noch weiter gehen. Die Tragödie mufs in den Anfang des Kampfes fallen, da der Dichter nicht nur mit gröfster Entschiedenheit das gute Recht der Athener geltend macht, sondern auch zuversichtlich auf einen günstigen Ausgang hofft. Denn sehr bald müssen sich die Anschauungen des Dichters geändert haben. Je mehr der Krieg sich in die Länge zog, desto mehr nahm eine friedfertige Stimmung überhand. Euripides, wie seine Dichtungen vielfach nur der Ausdruck der öffentlichen Meinung sind, kommt allmählich zu derselben Anschauung, die sein unversöhnlicher Widersacher Aristophanes von Anfang an unerschütterlich vertrat. Im Kresphontes, der wahrscheinlich Ol. 88, 3 aufgeführt ist, spricht sich die Sehnsucht nach Ruhe und Frieden sehr bestimmt aus; im Erechtheus, der ziemlich derselben Zeit angehören wird, begegnen wir der gleichen Stimmung, wenn auch das Thema dieses echt patriotischen Trauerspiels voraussetzen läfst, dafs der Tragiker seinen Zeitgenossen kein unwürdiges Zurückweichen anrathen wollte.

Die Herakliden werden Ol. 87, 3, also im zweiten Kriegsjahre, gedichtet sein.[155]) Zum anderen Male war König Archidamus in Attika

155) In diesem Jahre ist wahrscheinlich der König Oedipus des Sophokles aufgeführt, der damals dem Philokles bei der Vertheilung der Preise nachgesetzt wurde; Euripides wird also den dritten Preis erhalten haben.

eingefallen, Land auf und Land ab alles verwüstend. Perikles vergalt diese Verheerungen durch Streifzüge an der peloponnesischen Küste; aber diese gewährten den Einzelnen, welche von den Leiden des Krieges hart betroffen wurden, keinen Ersatz. Das Mifsvergnügen mit der Kriegsführung des Perikles, der die Landschaft schutzlos dem Feinde preisgab, trat schon im Jahre vorher bei gleichem Anlasse hervor[156]) und steigerte sich jetzt sehr entschieden, da die schlimme Seuche hinzukam. Perikles erschien als der alleinige Urheber des Krieges und ward für alles verantwortlich gemacht. Man knüpfte sogar Unterhandlungen mit Sparta an[157]), und da diese, wie zu erwarten war, fruchtlos blieben, verurtheilte man den Perikles zu einer hohen Geldbufse, wählte ihn aber dennoch wieder aufs Neue zum Feldherrn und vertraute ihm die Leitung der öffentlichen Geschäfte an. In dieser schwierigen Zeit war es Pflicht aller aufrichtigen Vaterlandsfreunde, den grofsen Staatsmann nach Kräften zu unterstützen. Es war ein glücklicher Gedanke, dafs Euripides sich dazu entschlofs, für die nächste Festfeier die Heraklidensage dramatisch zu bearbeiten, nicht um dem Stolze der Athener zu schmeicheln, sondern um durch die Erinnerung an ein ruhmvolles Ereignifs aus dem Alterthume den Patriotismus wachzurufen, einen jeden zu thatkräftigem Handeln und treuer Pflichterfüllung anzufeuern, die Kleinmüthigen und Verzagten aufzurichten.[158])

Wie sich Euripides in dieser Tragödie der Ueberlieferung möglichst anschliefst, so ist auch die Darstellung im Einzelnen dem gewählten Thema entsprechend. Wenn vieles unwillkürlich die Zuhörer an die unmittelbare Gegenwart erinnert und eben deshalb besonders wirksam sein mufste, so pafst es doch vollkommen in den Zusammenhang der poetischen Handlung. Nur hie und da geht der Dichter über diese Grenzlinie hinaus. Das lebendige Bild, welches König Demophon von seiner schwierigen Stellung den Bürgern gegenüber entwirft[159]), entspricht genau der Lage, in welcher sich

156) Thukydides II 21, Plutarch Perikl. c. 35.

157) Thukydides II 59.

158) Die letzte Rede, welche Thukydides (II 60 ff.) den Perikles halten läfst, veranschaulicht am besten die herrschende Stimmung und hebt zugleich die Gesichtspunkte hervor, auf welche ein einsichtiger und patriotischer Mann in so ernster Lage seine Mitbürger hinweisen mufste.

159) Eurip. Herakliden 415 ff. Hier erinnert καὶ νῦν πυκνὰς ἂν συστάσεις

damals Perikles befand. Hier hat sichtlich die Rücksicht auf die Gegenwart des Dichters Hand geleitet.[160]) Ebenso sucht der argivische Herold den König vom Kriege abzuhalten, indem er ihm den allgemeinen Unwillen der Bürger in Aussicht stellt, wenn er sie ohne dringende Gründe in ein so gefahrvolles Unternehmen verwickelte.[161]) Die Beziehung auf Perikles ist hier nicht zu verkennen. Ebendeshalb darf man auch die Tragödie nicht dem nächsten Jahre zuweisen; denn im Frühjahr Ol. 87, 4 hatte der Tod den Perikles bereits allen Anfechtungen seiner Gegner entrückt.

Besonders bedeutsam ist der Schlufs der Tragödie, der nicht sowohl durch die Rücksicht auf die dramatische Gestaltung des Themas, sondern durch die Tendenz des Dichters bestimmt wird. Eurystheus offenbart noch vor seinem Tode, dafs nach einem alten Götterspruche seine Grabstätte im attischen Lande den Athenern Glück und Heil bringen werde; denn wenn jemals Nachkommen der Herakliden, uneingedenk der Wohlthat und des Schutzes, den sie hier genossen[162]), Attika mit Krieg überziehen sollten, dann werde er als feindlicher Dämon das ihm verhafste Geschlecht verderben und mit Schmach aus dem Lande treiben. Man fühlt deutlich, wie der Dichter durch dieses Orakel die Athener, die eben durch die verheerenden Einfälle der Peloponnesier in so grofse Verlegenheit gerathen waren, über die Zukunft zu beruhigen sucht, und es traf sich glücklich, dafs die Wirklichkeit jene Prophezeiung nicht augenblicklich widerlegte; denn im Frühjahr Ol. 87, 3, wo die Herakliden gegeben sind, verschonten die Peloponnesier Attika und wandten sich sofort zur Belagerung von Platää.[163])

ἂν εἰσίδοις [*ἀστῶν ἴδοις* Hartung], *τῶν μὲν λεγόντων, ὡς δίκαιον ἠν ξένοις ἱκέταις ἀρήγειν, τῶν δὲ μωρίαν ἐμὴν* [*ἐμοῦ* Elmsley] *κατηγορούντων* ganz an die Darstellung des Thukydides II 21: *κατὰ ξυστάσεις τε γιγνόμενοι ἐν πολλῇ ἔριδι ἦσαν, οἱ μὲν κελεύοντες ἐξιέναι, οἱ δέ τινες οὐκ ἐῶντες.*

160) Durch Rücksicht auf die poetische Composition ist diese Darstellung nicht bedingt; der Tragiker hätte besser gethan, wenn er sich einfach an die Tradition hielt, wonach das Orakel nur den Herakliden galt.

161) Eurip. Herakliden 165.

162) Sehr nachdrücklich schärft V. 307 ff. der greise Iolaus den jungen Herakliden die Pflicht der Dankbarkeit gegen Athen ein. Damit wird stillschweigend auf das Unrecht der spartanischen Könige, der Nachkommen jener Herakliden, hingewiesen, die eben jetzt Attika mit Krieg überziehen.

163) Vielleicht hatte zur Zeit der grofsen Dionysien die Belagerung Pla-

Der Stoff der Herakliden beruht auf heimischer Ueberlieferung; Euripides fand ihn fertig vor und hat nichts Wesentliches hinzugethan oder abgeändert.[164]) Namentlich der Opfertod der Makaria ist nicht freie Erfindung des Tragikers, sondern die attische Sage berichtete von einem Orakel, welches Sieg verhiefs, wenn einer aus dem Geschlechte der Herakliden freiwillig sein Leben hingeben würde. Da tödtet sich Makaria selbst[165]), und die Athener hielten das Andenken der heldenmüthigen Jungfrau in Ehren. Bei Euripides lautet die Weissagung etwas anders: die Götter verlangen, Demophon solle eine edle Jungfrau der Persephone opfern; aber Demophon mag weder die eigene Tochter als Opfer darbringen, noch wagt er seinen Bürgern dies zuzumuthen. Dies hat wohl der Tragiker hinzugedichtet, nicht sowohl um die Gefahr der Herakliden zu steigern und den Heldenmuth der Jungfrau noch mehr zu verherrlichen, sondern um die schwierige Stellung des attischen Königs in das rechte Licht zu setzen.[166]) Auch die Waffenthat des greisen Iolaus, der mit dem kriegerischen Feuer eines Jünglings den Eurystheus angreift und besiegt, war überliefert. Doch lag eine zwiefache Tradition vor. Die einen berichteten, Iolaus, schon gestorben, sei wieder aufgelebt, um an dem Kampfe theilzunehmen und alsbald in das

tääs bereits begonnen; Euripides kann den Schlufs der Tragödie erst im letzten Augenblicke hinzugedichtet haben. Wären die Herakliden Ol. 87, 4 (zugleich mit dem Hippolytus) aufgeführt, so wäre die Prophezeiung alsbald zu Schanden geworden, da die Peloponnesier im Sommer wieder in Attika einfielen (Thukyd. III 1). Noch weniger ist an Ol. 87, 2 zu denken; denn damals erfolgte der Einfall gleich im Beginn des Frühjahres (Thukyd. II 47).

164) Euripides ist wohl hauptsächlich dem Pherekydes gefolgt; nur liefs der Logograph den Eurystheus im Kampfe fallen. Auch bei Herodot IX 27 beziehen sich die Athener auf den Schutz, den sie den Herakliden gewährt, und den Sieg über Argos.

165) Man vergleiche die Erzählung bei Pausanias I 32, 7, die nicht durch die Darstellung des Euripides beeinflufst ist. Das Andenken an den Tod der Jungfrau haftete an der Quelle Makaria bei Marathon; darauf geht auch das Sprüchwort *βάλλ᾽ ἐς Μακαρίαν* (s. Scholien zu Aristoph. Ritter 1151).

166) Herakliden 403 ff. Die Beziehung auf Perikles ist nicht zu verkennen. Diese Neuerung ist nicht gerade glücklich; denn die alte Sage ist in ihrer Einfachheit durchaus sinnvoll. Auch darin weicht der Tragiker von der Ueberlieferung ab, dafs er die Makaria nicht durch ihre eigene Hand sterben läfst (560. 565). Der Scholiast zu Aristoph. Ritter 1151 folgt, obwohl er sich auf die Tragödie des Euripides beruft, doch der gemeinen Ueberlieferung.

Todtenreich zurückzukehren. Nach anderen bat der hochbetagte, treue Genosse des Herakles den Zeus, nur auf einen Tag wieder die alte Jugendkraft zu gewinnen, und sein Gebet ward erhört. Dieser Fassung der Sage folgt Euripides[167]), und er selbst mag dazu gedichtet haben, dafs zwei Sterne im dunkeln Gewölk sich auf den Rossen niederlassen, nach dem Volksglauben ein günstiges, Heil und Sieg verkündendes Wahrzeichen, dem der Dichter aber absichtlich eine andere Deutung giebt, indem er es auf Herakles und Hebe bezieht. Den Iolaus stellt Euripides als einen schwachen, ganz hinfälligen Greis dar, obwohl er recht gut ihn als einen noch immer rüstigen Mann hätte einführen können; aber der natürlichen Auffassung, die für das Drama die geeignetere war, zieht er das Wunderbare vor.

Das Orakel am Schlufs der Tragödie darf man nicht für eine Erfindung des Euripides halten. Eine solche Weissagung würde ganz unwirksam sein, wenn sie nicht im Volksglauben einen festen Anhalt gehabt hätte[168]). Die Darstellung des Tragikers läfst übrigens unklar, wie weit der Schutz des todten Eurystheus reichte, ob er nur auf die marathonische Tetrapolis oder auf das gesammte attische Gebiet zu beziehen ist; wahrscheinlich hat der Dichter absichtlich sich für diese unbestimmte Fassung entschieden. Bekannt ist, mit welchem Eifer man damals in Athen alte Weissagungen aufspürte oder neue erdichtete, um dem Verlangen des grofsen Haufens zu genügen, welcher einen Blick in die dunkele Zukunft zu thun begehrte. Die Peloponnesier hatten bei dem zweiten Einfalle Marathon verschont, während sie das übrige Land verwüsteten.[169]) Eben in dieser Zeit mochte ein Orakel auftauchen, welches den Athenern das Grab des Eurystheus zu ehren gebot, weil dieser den Athenern Schutz gegen die Einfälle der Peloponnesier gewähren würde[170]);

167) Herakliden 851 ff.

168) Sophokles bei seiner bekannten Vorliebe für prophetische Schicksalssprüche konnte dergleichen erfinden, nicht Euripides, wenn er auch in dieser Zeit sich noch von der übereifrigen Polemik gegen solchen Aberglauben fern hält.

169) Diodor XII 45, 1. Nach Schol. Soph. Oed. Kol. 701 beobachteten sie im ganzen Kriege dasselbe Verfahren, weil eben die Herakliden, die Ahnherren der spartanischen Könige, einst hier Zuflucht und Schutz gefunden hatten.

170) Das Grab des Eurystheus befand sich nach Euripides in Pallene beim Tempel der Athene (1031, vgl. auch 849). Nach Strabo VIII c. 19 p. 377 fiel er an

und es bewährte sich insoweit, als die Lakedämonier im nächsten Jahre den Einfall nicht wiederholten. Nur in diesem Zeitpunkte, wo die Athener einer solchen Prophezeiung Vertrauen schenken konnten, durfte Euripides es wagen, sein Drama mit dieser tröstlichen Aussicht abzuschliefsen. Uebrigens scheint schon vor Euripides Aeschylus in seinen Herakliden denselben Stoff behandelt zu haben[171]), und Euripides mag seinem Vorgänger manches zu danken haben, während er anderwärts auch wieder seine Selbständigkeit zu wahren gewufst haben wird.[172])

Die Herakliden, im Beginn des grofsen Krieges gedichtet, sind ein Kriegsdrama. Der Dichter erfüllt nur seinen Beruf, wenn er der Anregung, welche die Gegenwart bot, willig folgte und ein Thema aus der sagenhaften Vorzeit seiner Heimath wählte, welches trotz der

der Quelle Makaria; Iolaus schnitt ihm das Haupt ab. Dies wurde zu Trikorythus beigesetzt, der Leichnam bei Gargettos beerdigt, was wohl so ziemlich mit der Oertlichkeit bei Euripides stimmt. Nach Pausanias I 44, 10 zeigte man das Grab des Eurystheus im megarischen Gebiete, wo er auf der Flucht von Iolaus getödtet ward, und auch Euripides (860) läfst ihn bei den skironischen Felsen in Gefangenschaft gerathen. Die Sage liefs den Eurystheus im Kampfe fallen und wohl an der Stelle, wo er starb, beerdigt werden. Vielleicht hat man erst später eben auf Anlafs des Orakels dieser Grabstätte Aufmerksamkeit zugewandt; daraus würden sich auch die widersprechenden Angaben einfach erklären lassen. Euripides läfst den Eurystheus lebendig in Gefangenschaft gerathen, damit Alkmene an ihm ihre Rache befriedige. Dies ist wohl eine Neuerung des Tragikers; aber den Anlafs zu diesem Motiv fand er in der Ueberlieferung, denn Alkmene sticht, als ihr Hyllus das Haupt des todten Feindes bringt, ihm die Augen aus, s. Apollodor II 8, 1, 3.

171) Den Vers *οὐ γάρ τι μεῖζον ἄλλο τοῦδε πείσομαι* fr. 69 Di. konnte Makaria sprechen, denn den Opfertod der Jungfrau hatte gerade auch Aeschylus dargestellt; indes können die Worte auch dem Eurystheus gehören, der ohne Furcht in den Kampf zog. Aeschylus' ritterlicher Sinn liefs ihn gewifs im Kampfe fallen, nicht als Opfer weiblicher Rache sterben; um so mehr hatte Euripides Grund, einen anderen Weg einzuschlagen. Sophokles hat diesen Stoff nicht behandelt; denn der *Ἰόλαος* dieses Dichters beruht nur auf einem Schreibfehler für *Οἰκλῆς*.

172) Euripides Herakliden 43: *νέας γὰρ παρθένους αἰδούμεθα ὄχλῳ πελάζειν κἀπιβωμιοστατεῖν* enthält wahrscheinlich eine versteckte Polemik gegen Aeschylus, in dessen Drama der Chor aus den Kindern des Herakles bestehen mochte, so dafs auch die Töchter an den Altären Schutz suchten. Ebenso ist 391 eine kleinliche Kritik der Sieben des Aeschylus kaum zu verkennen. Dagegen ist die Vorstellung abzuweisen, als habe Euripides in den Herakliden speciell die Schutzflehenden des Aeschylus vor Augen gehabt.

Verschiedenheit der Verhältnisse zu einer Vergleichung mit der Gegenwart aufforderte. Einst stand Argos, jetzt Sparta den Athenern gegenüber, jenes im Alterthume, dieses später die führende Macht der Peloponnesier. Damals handelte es sich um treue Erfüllung des gegebenen Wortes, um Gewährung des zugesagten Schutzes, jetzt um Vertheidigung der Machtstellung Athens. Aber hier wie dort stand die Ehre und Gröfse des Staates auf dem Spiele.

Ob es dem Tragiker gelungen ist, seine Aufgabe durchaus befriedigend zu lösen, ist eine andere Frage. In einem Tendenzdrama wird die Darstellung der Charaktere unwillkürlich zur Nebensache. Da zahlreiche Personen auftreten, war der Dichter auf knappe Behandlung angewiesen; die Herakliden werden nur als stumme Personen vorgeführt, deren Sache der greise Iolaus vertritt. Hyllus wird gar nicht sichtbar; der Dichter findet sich mit einer epischen Schilderung seiner Thaten ab. Mit festen Zügen zeichnet Euripides den argivischen Herold Kopreus, der im Auftrage des Eurystheus die Auslieferung der landesflüchtigen Herakliden verlangt. Das selbstbewufste, übermüthige Auftreten des Heroldes erinnert unwillkürlich an die rauhe, herrische Weise der Spartiaten. Die Verhandlung zwischen dem Herold und Iolaus sowie dem attischen Könige hat ganz den Charakter einer staatsrechtlichen Debatte, wozu die jüngstverflossenen Jahre dem Dichter die geeignetsten Vorbilder lieferten. Der König ist, wie meist in der späteren Tragödie, eine ziemlich unbedeutende Figur und verschwindet in der zweiten Hälfte des Dramas vollständig. Das tragische Interesse concentrirt sich in der Makaria, welche selbstvergessen und muthig sich für das Wohl anderer aufopfert. Dieses rührende Motiv freiwilliger Hingebung hat Euripides schon in der Alkestis benutzt und auch später mit sichtlicher Vorliebe wiederholt verwendet.[173]) Alkmene dagegen erscheint als ein rachsüchtiges Weib ohne allen Seelenadel, wie der Dichter diesen Charakter auch anderwärts zu schildern pflegt.

Der Chor, indem er die Abschnitte der Handlung begleitet und die allgemeinen Gesichtspunkte geltend macht, entspricht in dieser Tragödie vollkommen seiner Bestimmung; nur die Parodos ist ziemlich stiefmütterlich behandelt. Dagegen ist das erste Stasimon sehr

173) Und zwar in noch wirksamerer Weise wie in der Hekuba (Polyxena) und der Iphigenie in Aulis; auch die Phönissen (Menökeus) gehören hierher und unter den verlorenen Dramen der Erechtheus.

angemessen.[174]) Nachdem der argivische Herold abgetreten ist, führt der Chor aus, dafs ein Staat wie Athen, welches Argos vollkommen gleich stehe, sich durch prahlerische Drohungen nicht einschüchtern oder von der Bahn des Rechtes ablenken lasse; wohl wisse Athen das Glück des Friedens zu schätzen, aber es sei auch bereit, jeden ungerechten Angriff furchtlos abzuwehren. Dieses Lied ist der poetischen Situation durchaus entsprechend, bezeichnet aber zugleich auch treffend das damalige Verhältnifs zwischen Athen und Sparta. Nachdem Makaria sich zum Opfertode entschlossen hat, schildert der Chor[175]) den Unbestand des menschlichen Glückes und preist den hochherzigen Sinn der edlen Jungfrau. Als Iolaus sich zum Kampfe rüstet und die Entscheidung bevorsteht, weist der Chor[176]) auf die Gröfse der Gefahr hin, welche ein Krieg mit einem Staate wie Argos bringe, hebt aber andererseits hervor, dafs Athen, nur von dem Gefühle der Ehre und Pflicht geleitet, zur Vertheidigung einer gerechten Sache die Waffen ergriffen habe und daher auf den Beistand der Götter rechnen könne. Passend wird die Schutzpatronin des attischen Landes angerufen; wie das Volk die Athene alle Zeit in Ehren halte[177]), so dürfe es auch ihrer Hülfe vertrauen. Diese Erwartung ward nicht getäuscht; bald bringt ein Diener die Siegesbotschaft, und die Freude des Chores äufsert sich in bewegter, aber mafsvoller Rede. Denn fern von Selbstüberhebung spricht sich in dem Liede ein demüthiger, gottesfürchtiger Sinn aus.[178])

174) Herakliden 354 ff.

175) Herakliden 608 ff.

176) Herakliden 748 ff.

177) Noch vor wenigen Monaten Ol. 87, 3 im Hekatombäon hatte Athen trotz der schweren Bedrängnifs, welche die Verheerungen der Feinde und das Umsichgreifen der Pest bereiteten, die grofsen Panathenäen in herkömmlicher Weise mit Chören und Wettkampf der Ruderschiffe gefeiert, wie es hier der Chor 780 (*νεῶν ϑ᾽ ἅμιλλαι χορῶν τε μολπαί*; so ist statt *νέων τ᾽ ἀοιδαί* zu lesen) schildert.

178) Herakliden 892 ff. Bemerkenswerth ist, dafs sich hier Euripides öfter gegen die atheistischen Tendenzen erklärt, die damals, wo die Pest alle sittlichen Ordnungen löste, ganz unverhohlen hervortreten mochten. Das Wahrzeichen des verklärten Herakles, von dem der Bote berichtet hatte, beweist dem Chore, dafs diesem Helden göttliche Ehre zu Theil geworden ist. Dabei mufs man sich erinnern, dafs der Cultus des Herakles zuerst in Marathon Eingang gefunden hat. So werden passend die Erinnerungen der alten Zeit mit der Gegenwart verknüpft.

Die Abneigung gegen die Lakonier, welche Euripides im Verlaufe des Krieges überall unverhohlen kundgiebt, macht sich in den Herakliden nirgends direkt Luft.[179]) Den Glauben an Weissagungen hat der Dichter wohl niemals getheilt; aber er folgt der Strömung der Zeit, die jeder Prophezeiung willfährig Glauben schenkte, welche den eigenen Wünschen und Hoffnungen entsprach. So benutzt auch Euripides dieses Motiv, ohne dafs eine Spur von Polemik wahrzunehmen wäre, die uns sonst bei Euripides oft unangenehm berührt. Das Drama fällt gerade in die Zeit, wo Athen von der Pest heimgesucht wurde, aber der Dichter hat jene Hindeutung vermieden, die leicht niederdrückend wirken konnte und zu der gehobenen Stimmung des Dramas nicht pafste.[180]) Wohl aber verräth sich in den skeptischen Betrachtungen der Makaria[181]) des Dichters eigene Anschauungsweise von den letzten Dingen, so unpassend auch solche Worte in dem Munde der Jungfrau klingen. Die grausame Behandlung des überwundenen Eurystheus entspricht nicht nur der Härte der alten Zeit, sondern auch die nächste Vergangenheit bot Belege dar; denn der peloponnesische Krieg ward von Anfang an mit äufserster Rücksichtslosigkeit und grofser Erbitterung von beiden Seiten geführt.[182])

Die Tragödie ist nicht unversehrt erhalten, wie schon der geringe Umfang vermuthen läfst.[183]) Eine gröfsere Lücke ist in der Mitte des Dramas deutlich wahrnehmbar. Denn von dem Opfertode der Makaria ist nicht weiter die Rede; Alkmene scheint davon keine Kunde zu haben, ohne dafs man übereingekommen wäre, ihr das

179) Nur einmal (1032 ff.?) wird passend eine historische Erinnerung benutzt.

180) Anders verfuhr Sophokles in seinem König Oedipus, und er war dabei vollkommen in seinem Rechte.

181) Herakliden 593. Verwandten Anschauungen begegnen wir im Hippolytus. Man erkennt hier, wie das Unglück der Zeit nicht zur Vertiefung des sittlichen Bewufstseins, sondern zur Verzweiflung führte.

182) Die Korkyräer tödten die Kriegsgefangenen mit Ausnahme der Korinther (Thukyd. I 30); die Mordlust der Korinther bei der Verfolgung der Fliehenden schlägt zu ihrem eigenen Schaden aus (I 50); die Platäer erschlagen die kriegsgefangenen Thebaner (II 5); die Athener lassen die spartanischen Gesandten an den Perserkönig, deren sie sich hinterlistig bemächtigt hatten, ohne Verhör hinrichten (II 67), hauptsächlich aus Hafs gegen Aristeas, der an der Spitze der Gesandtschaft stand. Dieser Vorfall trug sich unmittelbar vor der Aufführung der Herakliden zu.

183) Das Drama zählt nur 1055 Verse.

Unglück zu verheimlichen. Einen so augenfälligen Verstofs gegen die dramatische Composition darf man selbst einem Dichter, der es in solchen Dingen öfter leicht nimmt, nicht zutrauen.[184]) Mehrfache Bedenken erregt auch der Schlufs der Tragödie, der schwerlich unversehrt überliefert ist[185]), wenn man auch zugeben mag, dafs die Eile, mit welcher der Tragiker seine Arbeit zu Ende führte, nachtheilig einwirkte. Ueberhaupt zeigt die Sprache dieser Tragödie etwas Abgerissenes und ist nicht frei von Härten. Man darf dies wohl auf den Einflufs der aufgeregten Zeit zurückführen. Die Bedrängnifs, in der damals Athen durch den Krieg und die unheilvolle Krankheit versetzt wurde, war für ruhiges dichterisches Schaffen nicht gerade günstig.

Hippolytus. Ol. 87, 4 begegnen wir dem Euripides im tragischen Agon zugleich mit Iophon und Ion, und das Glück war ihm hold; denn er trug über beide Mitbewerber den Sieg davon.[186]) Auch ward der

184) Ausgefallen ist der Bericht über das Lebensende der Makaria; daran schlofs sich wohl die Klage der Alkmene und ein Chorlied an. Aufserdem mag Demophon dem Andenken der Jungfrau besondere Ehren zuerkannt haben, wie Euripides gern an bestehende Institutionen (hier das Quellenfest an der Makaria) anknüpft. Auch die Inhaltsangabe des Dramas und einzelne Citate bei den Alten, die in unserem Texte nicht nachweisbar sind, deuten auf eine gröfsere Lücke hin.

185) Iolaus hat den kriegsgefangenen Eurystheus am Leben gelassen, damit Alkmene an dem Anblicke des besiegten Gegners sich weide (883. 940); dann aber macht der Bote geltend, die Herrscher Athens duldeten nicht, dafs der Gefangene getödtet werde (961); Eurystheus selbst beruft sich darauf und auf die herkömmliche Sitte (1010). Hier vermifst man in der Darstellung den rechten Zusammenhang. Seltsam ist auch die Weise, wie Alkmene sich zu helfen sucht (1020 ff.). Eurystheus, der zu sterben bereit ist, enthüllt das Orakel; aber alles wird in einer Kürze, die kaum verständlich ist, mitgetheilt. Offenbar hatte ihn das Orakel vor diesem letzten Zuge gewarnt, und er bereut ihm nicht gefolgt zu sein. Offenbar verderbt sind 1032 und 1041; nicht der Alkmene, seiner erbittertsten Feindin, sondern nur dem Chore (der freilich nur passive Assistenz leistet) kann Eurystheus sein Geheimnifs mittheilen, noch weniger braucht er sich die Todtenspende von der Alkmene zu erbitten. 1042—1044 stehen aufser allem Zusammenhang; hier ist wohl eine Lücke anzunehmen, während in den letzten Worten der Alkmene 1045—1052 zwei verschiedene Fassungen verschmolzen scheinen; aber wie es sich auch damit verhalten mag, 1050 steht in einem offenbaren Widerspruche mit 1024.

186) Argument zum Hippolytus: *Ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἐπαμείνονος ἄρχοντος ὀλυμπιάδι πζ', ἔτει δ'. πρῶτος Εὐριπίδης, δεύτερος Ἰοφῶν, τρίτος Ἴων.* Ob

Hippolytus, den der Dichter damals zur Aufführung brachte, allgemein als eine der vorzüglichsten Arbeiten betrachtet.[187]) Man pflegt wohl diese Tragödie der Medea an die Seite zu setzen. Wie Euripides dort die mafslose Rachsucht des gekränkten Weibes, so hat er hier die verbrecherische Liebe der Frau in ergreifender Weise dargestellt; doch ist Hippolytus die Hauptfigur, erst in zweiter Linie kommt Phädra. Auch dieses Drama bietet ein Bild unbezwinglicher, verzehrender Leidenschaft, aber es steht der Medea entschieden nach; der Hippolytus leidet an augenfälligen Schwächen und bekundet im Allgemeinen keinen Fortschritt.

Die Sage von der Liebe der Phädra zu ihrem Stiefsohne, welche für sie selbst wie für den schuldlosen Jüngling verderblich ward, knüpft sich in Athen und Trözen an alte Götterdienste an.[188]) Das tragische Geschick des Hippolytus mag schon früher lyrische Dichter angezogen haben[189]); der alten Tragödie lag dieser Stoff fern. Euripides hat wohl zuerst diese Sage, welche seiner Art vor allem gemäfs war, dramatisch bearbeitet. Schmerzliche Erfahrungen im eigenen Hause mögen den ersten Anstofs zu dieser Dichtung gegeben haben, wie eine alte Ueberlieferung berichtet, die man als unglaubwürdig zu verwerfen pflegt.[190]) Allein bei Euripides, dessen Poesie entschieden subjektiv ist und oft geradezu den Charakter der Selbstbekenntnisse annimmt, kann man sich wohl vorstellen, wie er das, was ihn innerlich quälte, dichterisch zu gestalten unternahm, um sich von der drückenden Last zu befreien; ob ihm der Versuch gelang, ist eine andere Frage.

Iophon mit eigenen oder seines Vaters Tragödien concurrirte, steht dahin. Ueber die anderen mit dem Hippolytus verbundenen Dramen ist nichts bekannt.

187) Argument: *τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων.* Wie beliebt das Stück war, zeigen zahlreiche Parodien in der Komödie.

188) Die Grundzüge der gemeinen Ueberlieferung, wie sie in Attika verbreitet war, giebt wohl Asklepiades (Schol. V. Hom. Odyss. XI 321) wieder; Plutarch im Theseus c. 28 berührt diese Sage nur beiläufig.

189) Jungfrauenchöre, die das Andenken des Hippolytus feiern, erwähnt Euripides Hipp. 1428.

190) Der Biograph, indem er die ehelichen Zerwürfnisse im Hause des Euripides berührt, fügt hinzu: *νοήσαντα τὴν ἀκολασίαν αὐτῆς* (seiner Frau) *γράψαι δρᾶμα τὸν πρότερον* [*πρῶτον δρᾶμα τὸν* Dindorf Z. 95 f.] *Ἱππόλυτον, ἐν ᾧ τὴν ἀναισχυντίαν ἐθριάμβευε τῶν γυναικῶν.* Man darf darin nicht lediglich Erdichtungen der Komödie finden.

Der Hippolytus, den Euripides Ol. 87, 4 schrieb, war die Umarbeitung einer älteren Tragödie, welche offenbar vielfachen Anstofs erregt hatte.[191]) Daher entschlofs sich der Dichter eine durchgreifende Umgestaltung seiner früheren Arbeit vorzunehmen. Auch Sophokles hat eine Phädra gedichtet; eben weil der Versuch des Euripides mifsfallen hatte, mochte es ihn reizen das Thema in seiner Weise zu behandeln[192]), und dadurch mufste Euripides um so mehr bestimmt werden sein Drama umzuschreiben.

Schon die äufsere Umgebung der Handlung war in beiden Stücken verschieden. Im ersten Hippolytus ist Athen der Schauplatz; Theseus hat seine Hadesfahrt unternommen und gilt für todt. Die jugendliche Gattin fühlt sich vereinsamt, und als Hippolytus nach Athen kommt, wahrscheinlich um in die eleusinischen Mysterien eingeweiht zu werden[193]), fafst sie eine heftige Neigung zu dem Stiefsohne.[194]) In der zweiten Bearbeitung wird die Scene nach

191) Die neue Bearbeitung erhielt den Zunamen *Στεφανηφόρος* (nach dem Argument auch *Στεφανίας*), weil der Held im Eingange des Stückes (73) der Artemis einen Kranz darbringt, oder auch *δεύτερος*, wird aber zuweilen auch unter dem Namen *Φαίδρα* angeführt. Die erste Bearbeitung ward nur zum Unterschied *πρότερος* oder *καλυπτόμενος* (wohl richtiger *ἐγκαλυπτόμενος*) genannt, weil Hippolytus aus Scham sich das Haupt verhüllte, als Phädra ihm ihre Liebe gestand (Pollux IX 50, Schol. Theokr. II 10). Wenn es im Argument heifst: *ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος. τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι*, so schliefst es dies nur aus inneren Gründen, aber die Thatsache mufste sich auch chronologisch feststellen lassen; denn selbstverständlich war auch der erste Hippolytus in Athen aufgeführt worden. Der zweite Hippolytus war nicht etwa eine theilweise Revision des früheren, sondern ein wesentlich neues Stück; daher erhielt sich auch das ältere Stück neben der Neugestaltung und wird häufig citirt.

192) Der Phädra des Sophokles diese Stelle anzuweisen ist man wohl berechtigt: Sophokles kennt offenbar den ersten Hippolytus des Euripides, aber nicht den zweiten. Sophokles wird seine Phädra kurz vor Ol. 87, 4 gedichtet haben.

193) Wenigstens war dieses Motiv ganz passend, vgl. Hippolyt. 25.

194) Sowohl bei Sophokles als bei Seneca (der die beiden Tragödien des Euripides und die Sophokleische Phädra kannte) ist der Schauplatz der Handlung ebenfalls in Athen. Auch bei Sophokles war die Abwesenheit des Theseus mit der Hadesfahrt motivirt (s. die Verse fr. 603. 604 Di. bei Stob. Ecl. Phys. I 5, 13); Phädra, von dem Gatten verlassen, mufste so in dem verödeten Hause für leidenschaftliche Eindrücke um so empfänglicher sein. Es ist keine Verbesserung, wenn Euripides in der zweiten Bearbeitung die Phädra mit Theseus nach Trözen ziehen läfst; aber er wollte eben dem Publikum ein völlig neues Stück bieten.

Trözen verlegt.[195]) Theseus mufs zur Sühne des Mordes der Pallantiden das attische Land meiden und ist mit seiner Gattin zu Pittheus gezogen.

Ebenso war der Charakter der Phädra in beiden Tragödien ganz verschieden aufgefafst. In dem älteren Stücke trat die Gattin des Theseus, von ihrer Leidenschaft hingerissen, die sie nicht bemeistern kann, thätig handelnd auf; sie versucht zunächst die Neigung des Jünglings durch Zauberkünste zu gewinnen[196]), dann gesteht sie offen ihre heifse Liebe, die Hippolytus mit Entrüstung abweist. Da kehrt Theseus unerwartet aus dem Todtenreiche zurück. Phädra, wohl um der Entdeckung zuvorzukommen, verleumdet den Schuldlosen, als habe er ihr verbrecherische Anträge gemacht. Der Sohn vertheidigt sich dem Vater gegenüber mit rednerischer Gewandtheit, aber ohne Erfolg.[197]) Der verhängnifsvolle Fluch des Theseus geht alsbald in Erfüllung, und nach dem traurigen Ende des Hippolytus tödtet sich Phädra, von Reue und Verzeiflung ergriffen, mit eigener Hand.

Der Hauptfehler des Dramas ist, dafs die Menschen als willenlose Werkzeuge der Götter erscheinen und daher für ihre Thaten gar nicht verantwortlich sind. Das Einwirken der Götter wird hier nicht wie anderwärts als bequemes Hülfsmittel angewandt, um den Knoten zu lösen, sondern die ganze dramatische Verwicklung ist dadurch bedingt. Hippolytus, der in Wald und Feld dem Waidwerke nachgeht, ist mit inniger Verehrung der jungfräulichen Göttin Artemis zugethan. Der Jüngling, dessen Gemüth von der Leidenschaft der Liebe noch unberührt war, wendet sich von der Aphrodite ab; die Göttin, über diese Vernachlässigung erzürnt, sinnt auf Rache und facht die stille Neigung der Phädra zu ihrem Stiefsohne zu verzehrender Gluth an, welche ihr selbst wie dem Jünglinge den Untergang bringt. So fallen Hippolytus und Phädra eigentlich als

195) Dies ist jedoch nicht freie Erfindung des Tragikers, sondern er schliefst sich der trözenischen Sage (Pausan. II 32) an.

196) Schol. Theocr. II 10. Dieses Motiv war zur Exposition wohl geeignet.

197) Ebenso bei Sophokles; auch bei ihm, wie bei Euripides bricht Theseus in unwillige Klagen über den Schaden aus, den die Gewalt der Redekunst stiftet, aber die Dichter haben gewissermafsen ihre Rollen ausgetauscht, indem bei Sophokles die Beziehung auf den Einflufs der attischen Demagogen durchblickt.

schuldlose Opfer der Rachsucht der Aphrodite. Die Göttin setzt im Prolog der Tragödie alles aus einander und verkündet den Verlauf der bevorstehenden Katastrophe, während der Epilog der Artemis zufällt. Nachdem das Unglück hereingebrochen ist, offenbart sie dem Theseus die Unschuld des Sohnes, verheifst dem sterbenden Hippolytus die Ehre des Heroencultus und entschuldigt ihr Unterlassen rechtzeitigen Einschreitens für die Rettung des treuen Verehrers damit, dafs alte Satzung den Göttern verbiete einander feindlich entgegenzutreten.[198]) Die volksmäfsige Sage mag den Untergang des Hippolytus mit dem Hafs der Aphrodite motivirt haben. Das griechische Epos macht ausgedehnten Gebrauch von diesem Mechanismus, der auch der naiven Weise der alten Tragödie nicht fremd war. Aber das jüngere Drama, welches den Hauptnachdruck auf den psychologischen Procefs legt und das Schicksal aus dem Charakter entwickelt, kann dieses Spiel von aufsen einwirkender Kräfte füglich entbehren. Bei Euripides erscheint dieser mythologische Apparat als eine entschieden störende Zugabe. Der rationalistische Dichter, der nicht an die Götter des Volkes glaubt, bringt mehr aus Hohn als aus Bequemlichkeit oder Angewöhnung an das Herkommen den Gegensatz zwischen Aphrodite und Artemis an; denn diese Götterfiguren bilden nur den äufseren Rahmen der Handlung, welche auch ohne solches Beiwerk vollkommen verständlich ist.[199])

Die Schutzflehenden.

Die Schutzflehenden*) sind ein patriotisches Gelegenheits-

198) Hier bricht der verhaltene Groll, den der Tragiker gegen Zeus hegt, den er gleichsam als seinen persönlichen Feind zu betrachten scheint, zum ersten Male hervor, indem Artemis, sich auf die alte Göttersatzung berufend, 1331 geringschätzig hinzufügt: ἐπεὶ σάφ' ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη οὐκ ἄν ποτ' ἦλθον εἰς τόδ' αἰσχύνης ἐγώ, ὥστ' ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν ἐμοὶ θανεῖν ἐᾶσαι. Die späteren Tragödien bieten zahlreiche Belege dieser feindseligen Gesinnung dar.

199) Euripides hat wohl auch in der ersten Bearbeitung den Untergang des Hippolytus und der Phädra ähnlich motivirt, aber den todten Mechanismus hat er gewifs nicht zweimal angewandt; dieser Mifsgriff wird der zweiten Ausgabe eigenthümlich angehören. Ebenso wenig wird Sophokles von den abgezogenen allegorischen Gestalten Gebrauch gemacht haben, sondern er schilderte mit grofsartigen Zügen die Leidenschaft, die wie mit unwiderstehlicher Naturgewalt den Menschen ergreift, und das dunkele Verhängnifs, dem keiner zu entrinnen vermag.

*) [Eigentlich müfste nach Bergks späterer chronologischer Anordnung hier Andromache folgen, s. unten S. 541 *).]

drama, so gut wie die Herakliden. Mit Recht nennen die Alten diese Tragödie einen Panegyrikus auf Athen[200]); denn Euripides knüpft an eine Erinnerung aus der sagenhaften Vorzeit des attischen Landes an, welche von den Rednern, wenn sie das Lob Athens feiern, fleifsig benutzt wurde. Die Athener waren stolz darauf, dafs Theseus sich des Adrastus und der besiegten Argiver willfährig annahm, die Herausgabe der Leichen, welche die Thebaner versagten, erwirkte und so das Princip der Humanität zur Geltung brachte, zu dessen Vertretung das attische Volk sich vorzugsweise berufen fühlte. Schon Aeschylus hatte in seinen Eleusiniern diese vaterländische Ueberlieferung bearbeitet; Euripides versucht sich bei passender Gelegenheit in einer Nachbildung.

Die Heerfahrt der Sieben gegen Theben endete mit einer Niederlage vor den Thoren der Stadt. Die Sieger verweigern die Todten zur Bestattung auszuliefern; daher nehmen Adrastus und die Mütter der gefallenen Helden als Schutzflehende Athens Vermittelung in Anspruch. Aethra, die greise Mutter des Theseus, nimmt an dem Schicksale der Hülfesuchenden, die sich im Heiligthume von Eleusis niedergelassen haben[201]), warmen Antheil und schickt nach ihrem Sohne. Theseus, obwohl anfangs abgeneigt, die Bitte zu gewähren, giebt zuletzt den dringenden Vorstellungen nach, bestimmt die Volksgemeinde zu thatkräftiger Unterstützung und ist im Begriff, einen Boten an Kreon abzusenden. Aber ein Herold der Thebaner kommt ihm zuvor mit der übermüthigen Forderung, den Adrastus und die Argiver noch vor Sonnenuntergang aus dem attischen Gebiete zu weisen. Dadurch ist jede Vermittelung abgeschnitten. Theseus kündigt den Thebanern sofort den Krieg an, zu dem sein Volk schon gerüstet war, und die Entscheidung läfst nicht lange auf sich warten. Ein Bote meldet den Sieg der Athener; Theseus kehrt mit den Leichen der argivischen Heerführer zurück, um ihnen bei Eleusis die letzte Ruhestätte zu gewähren. Die übrigen Todten sind zu Eleutherä beerdigt.[202])

200) Argument: τὸ δὲ δρᾶμα ἐγκώμιον Ἀθηνῶν.

201) Wie Aeschylus in den Ἐλευσίνιοι, so verlegt auch Euripides die Handlung nach Eleusis, weil dort die Gräber der argivischen Helden gezeigt wurden, und wahrt so die Einheit des Ortes. Die genauere Sage (Apollodor III 7, 1, 2) liefs den Adrastus am Altare des Mitleides zu Athen Schutz suchen.

202) Vgl. Plutarch Thes. c. 29, der sich auf Philochorus und die herrschende Ueberlieferung beruft, wie sie in Attika sich ausgebildet hatte; denn die the-

Der Kampf der Athener und Thebaner ist unzweifelhaft eigene Erfindung des Euripides.[273]) Die alte Ueberlieferung liefs den Adrastus durch Vermittelung des Theseus die Auslieferung der Leichen erwirken, und so hatte auch Aeschylus gedichtet. Euripides, der seinem Vorgänger gar nicht folgen mochte, zieht es vor, die humane Sitte des hellenischen Völkerrechts gegen die rohere Satzung der alten Zeit durch einen Kriegszug zur Anerkennung zu bringen. Diese Lösung war für einen dramatischen Dichter, dem die gestörte Einheit der Zeit kein Bedenken verursachte, überaus bequem, und der leichte Sieg der Athener über die verhafste Nachbarstadt mufste dem Selbstgefühl seiner Zuhörer schmeicheln. Aufserdem werden so nicht unpassend die langathmigen Reden der beiden Parteien wenigstens durch die Schilderung einer wirklichen Handlung unterbrochen. Allein der Dichter fühlte, dafs die Bestattung der Todten, die nun folgen mufste, nicht recht genügte, um dem Drama einen befriedigenden Abschlufs zu geben. Er flicht daher eine Episode ein. Euadne, die Gattin des Kapaneus, dessen Leichnam der Sitte gemäfs, weil er vom Blitz erschlagen war, abgesondert von den übrigen beigesetzt werden mufs, erscheint plötzlich auf einem steilen Felsen, erklärt, sie sei entschlossen den Gemahl nicht zu überleben, springt in den Scheiterhaufen und findet in den Flammen den Tod. Dieses Beispiel hingebender, schwärmerischer Liebe hat Euripides sicher der volksmäfsigen Ueberlieferung entnommen[204]); aber es entsprach ganz der Vorliebe des Dichters für duldende Heldinnen, die sich selbst aufopfern und durch ihren freiwilligen Untergang Rührung und Mitleid erwecken. Indem diese Scene mit allen Mitteln der Kunst ausgestattet ist, konnte sie nicht verfehlen, die beabsichtigte Wirkung zu üben.

banische Localsage kennt die Vermittelung des Theseus ebenso wenig wie den Krieg mit Athen, sondern läfst die Todten freiwillig ausliefern, s. Pausanias I 39, 2; Apollodor III 7, 1, 2 folgt der Darstellung des Euripides.

203) So die attische Ueberlieferung, der sowohl Aeschylus als auch Euripides folgen. Plutarch freilich Thes. c. 29 scheint einen Widerspruch in diesem Punkte zu bezeugen; es ist aber zu schreiben: *συμμαρτυροῦσι δὲ ταῖς Εὐριπίδου Ἱκετίσιν καὶ οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνιοι* statt *καταμαρτυροῦσι δὲ τῶν Εὐριπίδου Ἱκετίδων*.

204) Dafs die Sage allgemein bekannt war, deutet Euripides 1015 an: vielleicht war die That der Euadne ebenso wie der Opfertod der Alkestis von lyrischen Dichtern mehrfach gefeiert worden.

Nach dieser Parekbase lenkt die Tragödie wieder in die gewohnte Bahn ein. Die jungen Söhne der gefallenen Helden bringen die Aschenkrüge herbei und sprechen den Entschlufs aus, ihre unglücklichen Väter einst an den Thebanern zu rächen; dazwischen ertönen die Klagelieder der Grofsmutter, welche mit ihren Dienerinnen den Chor bildet. Theseus ermahnt die Argiver, sie möchten nie vergessen, wie viel sie Athen schuldeten. Um dieser Mahnung den nöthigen Nachdruck zu geben, erscheint zum Schlufs Athene. Sie begnügt sich nicht den Knaben zuzurufen, ihr Vorsatz werde in Erfüllung gehen, sie würden einst mit glücklicherem Erfolge als die Väter die Heerfahrt gegen Theben erneuern und ihr Ruhm werde im Liede fortleben, sondern die Göttin fordert auch den Theseus und Adrastus auf ein Schutz- und Trutzbündnifs zwischen ihren Staaten für alle Zeiten abzuschliefsen. Politische Beziehungen ziehen sich durch das ganze Stück hindurch, aber hier werden wir unmittelbar auf den Boden der Wirklichkeit versetzt. Nicht das Interesse an der Fabel der Tragödie hat den Dichter bestimmt, diesen Stoff von neuem zu bearbeiten, sondern die mythische Tradition wird lediglich einem praktischen Zwecke dienstbar, und zwar ist die ferne Vergangenheit nicht wie in den Herakliden symbolisch als Bild der Gegenwart aufzufassen, sondern es wird uns recht eigentlich eine Staatsaktion unter durchsichtiger Hülle vorgeführt. Die Muse des Dichters ist vollständig im Interesse der Politik des Tages thätig.[205])

Dem Ol. 89, 3 zwischen Athen und Sparta abgeschlossenen Frieden trat Böotien nicht bei. Weder die Grenzveste Panakton[206]), noch die attischen Kriegsgefangenen wurden herausgegeben; dagegen schlossen die Böoter und Spartaner ein Bündnifs, was in offenbarem Widerspruche mit dem Friedensvertrage stand. Dafs in dieser Zeit zu Athen eine gereizte Stimmung gegen Theben herrschte, ist begreiflich.[207]) Politische Intriguen waren damals nach allen Richtungen

205) Verfehlt ist die Vermuthung, welche die Schutzflehenden in das Todesjahr des Perikles Ol. 87, 4 (dann wären sie mit dem Hippolytus zusammen aufgeführt worden) oder in Ol. 88, 1 verlegt.

206) Wie die Böoter zuletzt Panakton schleiften, berichtet Thukydides V 39.

207) Vgl. Thukyd. V 42. Bei Euripides tritt diese Gereiztheit überall hervor, wo sich Gelegenheit darbot, vgl. 311 und 744.

hin thätig. So knüpften auch die Athener in den letzten Monaten von Ol. 89, 4 auf Betrieb des Alkibiades mit den Argivern und ihren Bundesgenossen Verbindungen an, um so auf der Halbinsel festen Fufs gegen Sparta zu gewinnen. Die Verhandlungen begannen im Frühjahr, zogen sich aber, da Nikias und seine gleichgesinnten Freunde den Plänen des Alkibiades entgegenwirkten, längere Zeit hin; doch kam das Bündnifs zwischen Argos und Athen noch vor Ablauf von Ol. 89 zu Stande.[208]) Während diese Verhandlungen schwebten, mufs Euripides den Plan entworfen und die Tragödie rasch niedergeschrieben haben. Die Schutzflehenden sind also an den grofsen Dionysien Ol. 89, 4 aufgeführt. Gerade in diesem Momente, wo die Entscheidung noch schwankte, wo Alkibiades und seine Parteigenossen einen hervorragenden Antheil an der Leitung der auswärtigen Angelegenheiten erlangten und man grofse Hoffnungen auf den Sonderbund der Peloponnesier setzte, war die Dichtung zeitgemäfs und ganz geeignet, auf die öffentliche Meinung einen bestimmenden Einflufs auszuüben.[209])

Für ein politisches Gelegenheitsstück eignete sich der Stoff vortrefflich. Athen, indem es treu seiner Aufgabe, alle Bedrängten zu beschützen, sich der besiegten Argiver annimmt, erwirbt sich begründete Ansprüche auf Dankbarkeit. Die Waffenbrüderschaft, welche man damals zu erneuern im Begriff war[210]), hat ein schickliches Vor-

208) Thukyd. V 47.

209) Nachdem das Bündnifs geschlossen war, mufste naturgemäfs eine nüchterne Auffassung der Verhältnisse Platz greifen. Daher ist an eine Aufführung im Anfange von Ol. 90 nicht zu denken, ebenso wenig an das Ende dieser Olympiade; denn nach der schweren Niederlage, welche die Argiver bei Mantinea Ol. 90, 3 erlitten, schlossen sie mit Sparta Frieden. Dies führte zu einer Verfassungsänderung. Das oligarchische Regiment war jedoch von kurzer Dauer; es wurde nach acht Monaten wieder aufgelöst, und alsbald hatte auch die Freundschaft mit Sparta ein Ende. Die Schutzflehenden sind während der Verhandlungen aufgeführt; die Gesandten der Argiver, Eleer und Mantineer mögen der Aufführung beigewohnt haben. Euripides greift der Wirklichkeit vor, wenn er den Abschlufs des Bündnisses erwähnt; dafs der Vertrag bei Euripides (1191 ff.) in der Hauptsache mit der Urkunde bei Thukyd. V 47 stimmt, hat nichts Auffallendes. Die Weihung eines Dreifufses in Delphi (1197 ff.) ist freie Dichtung des Euripides; die Urkunde verlangt die Errichtung einer *στήλη* in Olympia. Dagegen die Vergrabung des Opfermehles (1205) wird auf alter Volkssage beruhen.

210) Schon in früherer Zeit hatten sich die Athener mit Argos verbün-

bild an dem Bunde, den der Dichter durch Theseus und Adrastus auf Geheifs der Schutzgöttin des attischen Landes beschwören läfst. Indem Theseus die Argiver gegen Theben unterstützt, macht sich die damalige Mifsstimmung der Athener gegen die Böoter Luft. Noch war in Athen das Verfahren der Böoter, welche nach der Schlacht bei Delion Ol. 88, 4 den Athenern die Bestattung ihrer Todten verweigerten[211]), im frischen Andenken; so mufste auch dieses Motiv der dramatischen Handlung besonders wirksam sein. Sparta wird nur einmal genannt[212]), indem den Lakoniern Grausamkeit und Treulosigkeit zum Vorwurf gemacht wird, Anschuldigungen, welche Euripides bald nachher in der Andromache nachdrücklich wiederholt. Hier hält er sich von weiteren Ausfällen fern, wohl nicht deshalb, weil die mythische Begebenheit dazu keinen Anlafs bot, denn solche Entsagung pflegt der Dichter nicht gerade zu üben, sondern weil die politische Lage eine gewisse Rücksicht und Schonung empfahl.[213])

In einer Tendenzdichtung kommen die poetischen Elemente, welche der überlieferte Stoff bietet, nicht recht zur Geltung. Ebenso wenig wird der Charakter der Zeit streng gewahrt; unwillkürlich bricht ein zwiespältiges Wesen durch. So tritt Theseus nicht sowohl als Inhaber fürstlicher Gewalt, sondern als Vorsteher eines republikanischen Gemeinwesens auf.[214]) Und wenn wiederholt auf das jugendliche Alter des demokratischen Königs hingewiesen wird, so liegt die Vermuthung nahe, der Dichter habe dabei an Alkibiades gedacht, der trotz seiner Jugend bereits eine einflufsreiche Stellung einnahm.[215]) Nichts kann ungehöriger sein als die weit ausgeführte Discussion zwischen Theseus und dem thebanischen Herold über Tyrannenherrschaft und Freistaat[216]); denn solche politische Erörte-

det und dadurch ihrer Mifsstimmung gegen Sparta Ausdruck gegeben. Thukyd. I 102.

211) Thukyd. IV 99. 101.

212) Euripides Schutzfl. 187: Σπάρτη μὲν ὠμὴ καὶ πεποίκιλται τρόπους.

213) Nikias unterhandelt noch in Sparta unmittelbar vor dem Abschlufs des Bündnisses mit Argos, Thukyd. V 46.

214) Theseus wird 351 und 404 geradezu als Begründer der attischen Demokratie aufgefafst.

215) Thukyd. V 43. Sonst freilich erinnert nichts in der Charakteristik des Theseus an Alkibiades; der Dichter wollte nur zeigen, auch ein jüngerer Mann könne verständig die Staatsgeschäfte führen.

216) Euripides Schutzfl. 403 ff.

rungen liegen dem heroischen Zeitalter fern und waren nicht einmal durch die dramatische Situation gerechtfertigt. Aufserdem galten die Böoter als wortkarg; man wundert sich daher eine rein schulmäfsige Auseinandersetzung aus dem Munde eines Thebaners zu vernehmen. Der Dichter selbst hat das Unschickliche gefühlt[217]); wahrscheinlich wird hier eine lebende Persönlichkeit naturgetreu geschildert.[218])

Da der gegebene Stoff nicht recht ausreichend erschien, verweilt der Dichter länger als nöthig bei Nebendingen. So wird der Zug der Sieben und der Anlafs der Heerfahrt sehr ausführlich geschildert[219]); hierher gehört ferner die Charakteristik der gefallenen Helden, welche Adrastus angesichts der Leichen auf Geheifs des attischen Königs giebt.[220]) Auch hier vermifst man vollständig den heroischen Charakter; alles trägt den Ton und die Färbung der Gegenwart und erinnert uns an einfache bürgerliche Verhältnisse.[221]) Euadnes Tod hängt mit der Haupthandlung nur lose zusammen und wird gar nicht motivirt. Nur ein tiefer Schmerz, das Gefühl vollständiger Vereinsamung und Verzweiflung, konnte einen solchen Entschlufs erzeugen. Aber Euadne wirft das Leben eigentlich aus frauenhafter Laune und schlecht verhüllter Eitelkeit weg; denn sie denkt nur an den Ruhm der Nachwelt, der einer so heroischen That nicht fehlen kann[222]),

217) Schutzfl. 426 ff. 462.

218) Unwillkürlich wird man an die ausführlichen staatsrechtlichen Erörterungen zwischen bötischen und attischen Herolden bei Delion erinnert; wenn Thukyd. IV 97—100 diese Verhandlungen im Detail mittheilt, so giebt er gewifs ein annähernd treues Bild der Wirklichkeit.

219) Schutzfl. 116 ff.

220) Schutzfl. 838 ff. Der Schol. Oed. Kol. 220 bemerkt, es sei nicht die Gewohnheit des Sophokles *ἄνωθεν γενεαλογοῦντα ἐνοχλεῖν τοῖς θεωμένοις· ἀλλ' ὅ γε Εὐριπίδης τοιοῦτος· ἐν γοῦν ταῖς Ἱκέτισι τὸν Θησέα ὑποτέθειται ἀγνοοῦντα τοὺς περὶ τὸν Ἄδραστον ἕνεκα τοῦ μηκῦναι τὸ δρᾶμα.*

221) Die didaktische Tendenz ist nicht zu verkennen: diese Schilderung der gefallenen Helden soll dem heranwachsenden Geschlechte geeignete Vorbilder vor Augen stellen. Wenn Theseus eine eingehende Beschreibung des Kampfes ablehnt (846 ff.), so darf man darin keine Polemik gegen die Sieben des Aeschylus finden, sondern der Dichter giebt nur seiner subjektiven Empfindung Ausdruck. Der Krieg ist ihm fremd; er vermag daher auch nicht recht Kriegsscenen zu schildern, während Aeschylus, der an den Schlachten der Perserkriege ehrenvollen Antheil genommen hatte, hier vollkommen zu Hause war.

222) Schutzfl. 1014. 1061.

ja, sie ist sogar darauf bedacht, ihre persönliche Erscheinung in möglichst günstigem Lichte darzustellen. Nicht in unscheinbarem Trauerkleide, sondern in prunkendem Festgewande stürzt sie sich in die Gluth des Scheiterhaufens.[223]) Eine solche Figur wird auf der Bühne wirksam sein, aber unser Mitgefühl vermag sie nicht in Anspruch zu nehmen.

Das ganze Drama ist mit Reflexionen der verschiedensten Art, politischen, moralischen und philosophischen, gesättigt; manchmal wird geradezu ein bekannter Gemeinplatz in echt schulmäfsiger Manier erörtert.[224]) Gleichwohl darf man dem Dichter die Anerkennung nicht versagen, dafs er von manchen Unarten, welche seine späteren Arbeiten häufig verunzieren und ungeniefsbar machen, sich fern hält. Die Anklagen gegen Frauen sind hier verstummt; man begegnet sogar Worten aufrichtiger Anerkennung.[225]) Nirgends findet sich eine Spur von Polemik gegen Orakel, von Spott und Hohn über religiöse Dinge, sondern mit unverkennbarer Absichtlichkeit leiht der Dichter namentlich dem Theseus einen frommen, gläubigen Sinn. Euripides vermochte recht wohl Gesinnungen, die er nicht theilte, nachzuempfinden. Die bittere oder leichtfertige Weise, mit der er sonst den Volksglauben behandelt, hatte ihm sicher von Seiten der Gegner wie der Freunde manchen herben Tadel zugezogen. Um zu zeigen, dafs er der Belehrung nicht unzugänglich sei, beobachtet Euripides hier eine ganz ungewohnte Mäfsigung.

Auch die Darstellung empfiehlt sich durch gewählten poetischen

223) Schutzfl. 1054 ff.

224) Vgl. 196 ff. Die Worte des thebanischen Herolds 466: σοὶ μὲν δοκείτω ταῦτ᾽, ἐμοὶ δὲ τἀντία erinnern an einen bekannten Vers des Elegiendichters Euenus von Paros fr. 1, 4. V. 913 wird die εὐανδρία als διδακτός dargestellt. Gar sonderbar nehmen sich die Reflexionen des Iphis, des Vaters der Euadne, aus 1080 ff.; die Polemik gegen die Mittel, das Leben zu verlängern, bringt einen entschieden modernen Zug herein. Politische Beziehungen werden vielfach eingeflochten; bemerkenswerth ist besonders 231 ff. der Tadel des übertriebenen Kriegseifers der Jugend (vgl. auch 160) und die conservative Gesinnung, die sich in dem Lobe des Mittelstandes kundgiebt. Wiederholt wird der Segen des Friedens gepriesen, so besonders nachdrücklich 484 ff. von dem thebanischen Herold, aber auch von Adrastus 744 ff. und 949 ff., und auch Theseus entschliefst sich nur nothgedrungen das Glück des Krieges zu versuchen. Noch mag sich manche Anspielung auf Zeitverhältnisse finden, die uns nicht recht verständlich ist, wie 320 ff.

225) Schutzfl. 294. 1101 ff.

Ausdruck.[226]) In den Chorgesängen, welche mit der Handlung eng verflochten sind, herrscht ein eigenthümlich zarter und inniger Ton. Der Chor besteht aus den Müttern der gefallenen Helden, also aus greisen Frauen nebst ihren Dienerinnen.[227]) Auch für das Auge war durch Schaugepränge und scenische Ausstattung genügend gesorgt. In allen diesen Beziehungen nimmt man deutlich den Einfluſs des Aeschylus wahr. Ein erneutes Studium der Werke dieses Tragikers, wozu eben die Wahl des Stoffes den Anlaſs gab, übte sichtlich eine günstige Wirkung aus.[228]) Aber Euripides ist kein Nachahmer, der seine Vorgänger ausschreibt, sondern die Dichtungen des Aeschylus erfüllten unwillkürlich den Euripides mit Hochachtung und lehrten diese eigenthümlich angelegte Natur Selbstbeherrschung zu üben. Deshalb spricht auch aus den Schutzflehenden ein ganz anderer Geist als aus der Andromache, obwohl beide Stücke einander ganz nahe stehen und auch im Wesentlichen die gleiche Tendenz verfolgen. Jene Selbstverleugnung war eben nicht nachhaltig. In der Andromache kehrt Euripides zu seiner Art zurück; ja, weil er dort durch keine Rücksichten sich gehemmt fühlte, läſst er sich völlig gehen.

Die Schutzflehenden erfreuten sich gewiſs einer günstigen Aufnahme; allein dauernden Erfolg konnte eine Arbeit, die durch das Bedürfniſs des Augenblicks hervorgerufen war, nicht beanspruchen. Nachdem das Drama seinen Dienst geleistet hatte, wurde es bei Seite gelegt, daher auch die Aristophanische Komödie nirgends darauf anspielt. Später mag man die Tragödie, weil sie eine Verherrlichung

226) In den Versen des Dialogs kommen Auflösungen etwas häufiger vor als in der Andromache, 167, dort nur 143; daraus folgt aber nicht, daſs die Schutzflehenden später als die Andromache verfaſst sind [s. nachher S. 543 A.; S. 549 und Hermes XVIII 496, 2].

227) Fünf Mütter traten auf, jede offenbar von zwei Dienerinnen begleitet, so daſs die Normalzahl des Chores (15) auch hier festgehalten wurde. Mehrmals theilt sich der Chor. Auch der Vortrag einzelner Choreuten kam vor; doch bleibt hier vieles unsicher. Das melische Element wird auſserdem verstärkt durch den Todesgesang der Euadne und die Lieder der Knaben mit den Aschenkrügen.

228) Auſser den Eleusiniern boten sich besonders die Schutzflehenden des Aeschylus als Vorbild dar; die Digression über die Erhebung des Menschengeschlechtes aus rohem, halbthierischem Zustande (201 ff.) erinnert an den Prometheus. Vor allem in den Chorliedern weht uns ein Hauch Aeschyleischer Poesie an.

Athens enthielt, wieder auf die Bühne gebracht haben; daher stofsen wir auch auf manche fremdartige Zusätze, wie sie die Schauspieler bei beliebten Stücken einzuschalten pflegten.

Die Andromache schildert die schweren Prüfungen, welche später Hektors Gattin trafen. Bei der Vertheilung der Kriegsbeute war sie dem Sohne des Achilles zugefallen und ihm nach dem thessalischen Phthia gefolgt. Neoptolemus hatte mit der Andromache einen Sohn Molottus erzeugt, dann aber Hermione, des Menelaus und der Helena Tochter, als Gattin heimgeführt. Da diese Ehe kinderlos blieb, richtet sich der eifersüchtige Groll und Hafs der Hermione gegen die unglückliche Andromache und ihren Sohn. Indem Neoptolemus das delphische Orakel aufsucht und inzwischen Menelaus von Sparta eintrifft, ist die Verlassene den Ränken ihrer Feinde völlig preisgegeben. Ein leidenschaftlicher Wortwechsel zwischen den beiden Frauen legt den unheilbaren Zwiespalt des Hauses dar und beschleunigt die Katastrophe. Andromache hat am Altare der Thetis Schutz gesucht, während ihr Sohn, den sie verborgen hatte, in die Gewalt der Feinde gerathen ist. Um das Kind zu retten, entschliefst sich die Mutter ihre Freistätte zu verlassen. Aber der treulose Menelaus ist nicht gesonnen, sein gegebenes Wort zu halten; er läfst der Andromache Fesseln anlegen, um sie zum Tode abzuführen. An dem Untergange des Knaben, der vergebens das Mitleid des Menelaus zu wecken versucht, soll Hermione ihre Rache befriedigen. In dieser äufsersten Bedrängnifs erscheint der greise Peleus als Befreier. Es entspinnt sich ein lebhafter Wortkampf zwischen Menelaus und Peleus, wobei der letztere sehr fernliegende und fremdartige Anklagen erhebt, bis endlich Menelaus unter einem schicklichen Vorwande sich entfernt. Hermione, von ihrem Vater verlassen, voll Schmerz über die getäuschte Hoffnung auf Befriedigung ihrer Rache und mit banger Furcht der Rückkehr des Neoptolemus entgegensehend, ist in voller Verzweiflung. Da tritt plötzlich Orestes auf, der früher mit Hermione verlobt war, führt sie aus dem Hause, welches ihr verhafst war, mit fort und ruft ihr tröstend zu, von ihrem Gatten habe sie nichts zu befürchten, indem er andeutet, dafs er selbst einen heimlichen Anschlag gegen Neoptolemus vorhabe. Kaum ist Peleus von diesen Vorgängen unterrichtet, so erscheint auch ein Bote mit der Trauerkunde, dafs Neoptolemus in Delphi durch Mörderhand gefallen sei. Die Bahre mit dem Leichnam wird auf die Bühne ge-

Andromache

bracht; der Todtenklage des unglücklichen Grofsvaters macht die Erscheinung der Thetis ein Ende, die zum Troste nach all dem Jammer verkündet, der Andromache Geschlecht sei berufen, im Molosserlande die Herrschaft zu führen, Peleus aber solle, mit ihr und seinem Sohne Achilles vereint, fortan im Kreise der Meergötter Ruhe und Frieden finden.

Diese Fülle tragischer Situationen vermochte wohl die Erwartung des gewöhnlichen Theaterpublikums zu befriedigen, aber von jener läuternden und erhebenden Wirkung, welche die echte Tragödie ausübt, wird man hier nichts spüren. Die Gleichgültigkeit gegen die bewährten Gesetze der dramatischen Form, welche bei Euripides, je länger er für die Bühne arbeitet, immer mehr hervortritt, kann selbst einem oberflächlichen Beobachter nicht entgehen; denn das Drama zerfällt in zwei nur sehr lose mit einander verbundene Theile. Andromache verschwindet in der zweiten Hälfte der Tragödie vollständig; der Dichter sucht uns zu entschädigen, indem er den Tod des Neoptolemus einflicht, ein Thema, welches schon Sophokles in einer eigenen Tragödie behandelt hatte.[229]) Euripides liebt es, Motive seiner Vorgänger in gedrängter Kürze als Beiwerk wieder anzubringen. Kann schon an sich diese skizzenhafte Behandlung keine volle dramatische Wirkung ausüben, so wird aufserdem durch die Zwiespältigkeit der Handlung das Interesse nach verschiedenen Seiten hingezogen und eine unruhige schwankende Stimmung erzeugt, welche für den tragischen Dichter nichts weniger als günstig ist. Die Mängel des Stückes sind auch den alten Kritikern nicht entgangen; vor allem nahm man an der Zeichnung der Charaktere vielfachen und nicht grundlosen Anstofs.[230])

229) Die Hermione des Sophokles ist jedenfalls früher verfafst als die Andromache des Euripides. Aufser dieser Tragödie des Sophokles mag Euripides auch den Logographen Pherekydes benutzt haben, während er manches nach freier Erfindung ausgestaltete, vgl. Schol. zu 1217. Aber auch sonst hat Euripides in diesem Stücke manches willkürlich geneuert. So wird das Verhältnifs des Hektor und der Andromache 224 ganz abweichend von Homers Schilderung aufgefafst. Die älteren Erklärer fanden darin einen historischen Verstofs; ein jüngerer vertheidigt den Dichter durch Berufung auf die Ἀργολικά des Anaxikrates. Ob dieser Zeuge älter war als Euripides, ist fraglich; immer aber trübt dieser Zug das reine Bild des Homerischen Helden.

230) Aristophanes von Byzanz rechnete dieses Drama zu den Stücken zweiter Klasse, d. h. zu den minder gelungenen, und machte bei aller Aner-

Das Stück ist schon darum merkwürdig, weil es nicht in Athen, sondern auf einer auswärtigen Bühne zur Aufführung kam; leider wird der Ort nicht genannt. Allein da nach glaubhafter Ueberlieferung Demokrates oder Timokrates von Argos, der dem Tragiker bei der Composition der melischen Partien hülfreiche Hand zu leisten pflegte, die Einübung der Tragödie übernommen hatte[231]), so weist dies auf Argos hin.*) Argos, nächst Athen die volkreichste Stadt in

kennung im Einzelnen manche Ausstellungen: τί δὲ δρᾶμα τῶν δευτέρων· ὁ πρόλογος σαφῶς (lies σαφὴς) καὶ εὐλόγως εἰρημένος (lies εὑ ρ η μ έ ν ο ς), ἔτι (die Hdschr. ἔστι) δὲ καὶ τὰ ἐλεγεῖα τὰ ἐν τῷ θρήνῳ τῆς Ἀνδρομάχης. Ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει ῥῆσις Ἑρμιόνης τὸ βασιλικὸν ὑφαίνουσα (lies ο ὐ φαίνουσα; gemeint ist wohl im zweiten Theile der Tragödie die unpassende Rede der Hermione 930 ff), καὶ ὁ πρὸς Ἀνδρομάχην λόγος οὐ καλῶς (andere Handschriften irrig κακῶς) ἔχων (d. h. der Wortwechsel der beiden Frauen im ersten Theile). Εὖ δὲ καὶ (fehlt in einigen Handschriften) ὁ Πηλεὺς ὁ τὴν Ἀνδρομάχην ἀφελόμενος. Das Einschreiten des Peleus ist vollkommen gerechtfertigt; nur die Ausführung unterliegt der Kritik. Ist εὖ richtig, dann mufs man καὶ tilgen, aber es ist kaum anzunehmen, dafs Aristophanes diese Partie für gelungen erklärte; es wird wohl ἔ τ ι δὲ καὶ zu lesen sein. Auch Didymus rügte in den Reden der handelnden Personen manches als dem Charakter oder der Situation unangemessen, s. Schol. 329. 363. Gegen den wohlbegründeten Tadel der Kritik sucht ein jüngerer Erklärer zu 32 vergeblich den Euripides in Schutz zu nehmen: οἱ φαύλως ὑπομνηματισάμενοι ἐγκαλοῦσι τῷ Εὐριπίδῃ φάσκοντες ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις κωμῳδίαν αὐτὸν διατεθεῖσθαι· γυναικῶν τε γὰρ ὑπονοίας κατ᾽ ἀλλήλων καὶ ζήλους καὶ ἄλλα ὅσα εἰς κωμῳδίαν συντελεῖ, ταῦτα ἁπαξάπαντα τοῦτο τὸ δρᾶμα περιειληφέναι, ἀγνοοῦντες. ὅσα γὰρ εἰς τραγῳδίαν συντελεῖ, ταῦτα περιέχει, τὸν θάνατον τοῦ Νεοπτολέμου καὶ θρῆνον Πηλέως ἐν τέλει, ἅπερ ἐστὶ τραγῳδίας. Die Späteren, statt auf den besonnenen Leistungen der älteren Meister fortzubauen, ziehen es vor, aus Eigendünkel ihnen zu widersprechen. So zeigt sich hier wie anderwärts in dem Verständnifs der klassischen Werke nur Rückschritt und handwerksmäfsige Routine.

231) Schol. Androm. 446: οὐ δὲ δίδακται γὰρ Ἀθήνησιν· ὁ δὲ Καλλίμαχος ἐπιγραφῆναί φησι τῇ τραγῳδίᾳ Δημοκράτην. Dies ist der gewöhnliche Ausdruck von dem, der unter seinem Namen ein fremdes Werk zur Aufführung bringt, (Schol. Aristoph. Ran. 78 (Ἰοφῶν) ἐπὶ τῷ ταῖς τοῦ πατρὸς τραγῳδίαις ἐπιγράφεσθαι κωμῳδεῖται und περὶ κωμῳδίας III 12 vom Aristophanes: τοῖς λοιποῖς (die Hdschr. τοὺς λοιποὺς) ἐπιγραφόμενος ἐνίκα). Dem Kallimachus lag also eine bestimmte Ueberlieferung über die Aufführung der Andromache vor; war auch die Zeit nicht angegeben, so war doch sicher der Ort und der διδάσκαλος genannt. [S. Hermes XVIII 489 ff.]

*) [Diese Ansicht hat Bergk später selbst zurückgenommen (S. 169 *); vgl. hierzu wie zur folgenden Auseinandersetzung, die ich weder habe streichen, noch an eine andere Stelle, also vor die Schutzflehenden, rücken wollen,

Hellas, erscheint auch in Betracht ihrer politischen Stellung als der geeignetste Ort, um den Werken eines attischen Dichters in jener Zeit günstige Aufnahme zu gewähren; ja, die politischen Beziehungen, welche in dieser Tragödie recht augenfällig hervortreten, mufsten gerade in Argos Anklang finden, obwohl sie auch für das attische Publikum wohl verständlich waren.[232]) Es ist wahrscheinlich, dafs Euripides von Anfang an dieses Drama für jene fremde Bühne entworfen und ausgearbeitet hat. Was ihn bestimmte, sich auswärts einen neuen Schauplatz seiner Thätigkeit zu suchen, läfst sich nur vermuthen. Eine persönliche Zurücksetzung, die er daheim erfahren hatte, mochte mitwirken[233]), aber doch erst in zweiter Linie; denn Euripides steht hier unverkennbar im Dienste einer politischen Partei, deren Pläne er durch diese Dichtung zu unterstützen suchte.

Da die Andromache in den attischen Didaskalien nicht verzeichnet war, kannte man das Jahr der Aufführung nicht; aber die alten Erklärer waren auf dem rechten Wege, wenn sie die Tragödie in die Zeit unmittelbar nach dem Abschlusse des Friedens zwischen Athen und Sparta Ol. 89, 4 versetzen.[234]) Dieser soge-

den späteren Aufsatz „Die Abfassungszeit der Andromache des Euripides“ im Hermes XVIII 487 ff., besonders 488 f.: „Eine neu aufgefundene didaskalische Urkunde veranlafste mich, die Untersuchung wieder aufzunehmen. Die Tragödie ist, wie ich nach erneuter Prüfung des Dramas sowie der Scholien erkannt habe, für Athen bestimmt und auch in Athen aufgeführt worden.“]

232) Es ist möglich, dafs das Drama später auch in Athen aufgeführt wurde, aber Parodien bei Aristophanes sind nicht nachweisbar; der Vers *μὴ τὸν ἐμὸν οἴκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω* bei Schol. Aristoph. Ran. 105 findet sich nicht in der Andromache, kam aber auch schwerlich in der Andromeda, sondern eher in der Antiope vor. Der Scholiast verglich wohl aus der Andromache 581 (nicht 237), den jedoch Aristophanes nicht im Sinne hat, und fügte dann den richtigen Vers aus einer verlorenen Tragödie hinzu.

233) Die Worte des Chores 476: *τεκτόνοιν θ' ὕμνου συνεργάταιν δυοῖν ἔριν Μοῦσαι φιλοῦσι κραίνειν*, welche in auffallender Weise den Zusammenhang unterbrechen (auch sind sie nicht unversehrt überliefert), enthalten sicherlich eine persönliche Beziehung.

234) Schol. Androm. 446: *ταῦτα ἐπὶ τῷ Ἀνδρομάχης προσχήματί φησιν Εὐριπίδης λοιδορούμενος τοῖς Σπαρτιάταις διὰ τὸν ἐνεστῶτα πόλεμον· καὶ γὰρ δὴ καὶ παρεσπονδήκεσαν εἰς Ἀθηναίους, καθάπερ οἱ περὶ τὸν Φιλόχορον ἀναγράφουσιν· εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν.* Der jüngere Scholiast, der in historischen Dingen schlecht bewandert war, sah nicht, dafs sein Vorgänger den Frieden des Nikias meint, und macht daraus: *καὶ φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχῇ τοῦ*

nannte Friede des Nikias war eben nur eine kurze Waffenruhe, an eine aufrichtige Versöhnung war nicht zu denken. Nicht einmal die Friedensbedingungen wurden gewissenhaft vollzogen.[235]) So fehlte es nicht an Anlafs zu gegenseitigen Anklagen und Verdächtigungen. Argos, welches bisher eine neutrale Haltung beobachtet hatte und während des langen Friedenszustandes sichtlich erstarkt war, hielt den Zeitpunkt für günstig, um seine Ansprüche auf eine führende Stellung im Peloponnes zu erneuern. Deshalb verband sich Argos mit Korinth, Elis und Mantinea, dagegen hatten die Verhandlungen

Πελοποννησιακοῦ πολέμου. Die Neueren haben vermuthungsweise bald Ol. 87, 2, bald Ol. 89, 4 (89, 2, auch 89, 3), dann wieder Ol. 90, 1 oder 2, ja sogar Ol. 92, 1 angesetzt. Entschieden verfehlt ist, die Andromache dem Anfange des Krieges zuzuweisen; Ol. 87 war Euripides ununterbrochen für die attische Bühne beschäftigt, so dafs ihm keine Zeit übrig blieb, für ein auswärtiges Theater zu dichten; auch widerstrebt der ganze Charakter der Tragödie dieser Hypothese. Dagegen hat man aus der Behandlung des Trimeters mit Recht geschlossen, das Stück möge um Ol. 89, 4 verfafst sein. [Im Hermes heifst es vielmehr S. 489: „Das Jahr läfst sich genau feststellen und ist bereits von alten Grammatikern durch eine scharfsinnige Combination gefunden worden; denn eine direkte Ueberlieferung lag auch ihnen nicht vor. Eine gehässige Stimmung gegen Sparta tritt uns in dieser Tragödie überall entgegen; es ist der Grundton der Dichtung, der durch die dramatische Handlung nicht genügend motivirt erscheint; man empfängt vielmehr den Eindruck, Euripides habe dieses Thema ausgewählt und in tendenziöser Weise ausgeführt, um seinem Grolle gegen Sparta Luft zu machen, insbesondere V. 445 ff.“ S. 490: „Ol. 89, 1 im Frühjahr ward zwischen Sparta und Athen ein Waffenstillstand auf ein Jahr abgeschlossen; noch ehe die Nachricht von diesem Vertrage nach der makedonischen Küste gelangte, war Skione von den Athenern abgefallen, und Brasidas weigerte sich, den Ort herauszugeben. Bald darauf fiel Mende ab und stellte sich unter den Schutz der Spartaner: es war dies eine flagrante Verletzung des eben erst geschlossenen Vertrages. Da die Verhandlungen resultatlos verliefen, wurde der Krieg von beiden Theilen in jener Gegend fortgesetzt, und als im Frühjahr Ol. 89, 2 unmittelbar nach den grofsen Dionysien der Waffenstillstand abgelaufen war, wurde der Krieg von neuem begonnen. Somit verlegt jener Grammatiker [Aristophanes von Byzanz oder vielmehr sein Gewährsmann Kallimachus] die Aufführung der Andromache auf die grofsen Dionysien des Jahres Ol. 89, 2, indem er sehr richtig erkannte, dafs die leidenschaftliche Invective gegen die treulosen Spartaner der damaligen Situation vollkommen entspricht.“ Den Scharfsinn des Kallimachus findet Bergk glänzend bewährt durch eine Inschrift, in welcher als Sieger im Agon der Tragiker Ol. 89, 2 ein ..*ΝΕΚΡΑΤΗΣ* genannt wird, indem er diesen (*Με*)*νεκράτης* mit dem wohl verderbten Namen *Δημοκράτης* (oder *Τιμοκράτης*) identificirt.]

235) Thukyd. V 35.

mit den Böotern keinen Erfolg; denn diese zogen es vor, ein Bündnifs mit Sparta abzuschliefsen. In dieser Verbindung erblickte Athen eine offenbare Verletzung des Friedensvertrages, und Alkibiades, dessen Eitelkeit die Spartaner bei den Verhandlungen über den Frieden empfindlich beleidigt hatten, nährte nach Kräften die unzufriedene Stimmung, welche sich ebenso gegen Nikias wie gegen die Spartaner richtete. Alkibiades knüpfte auch auf eigene Hand mit den Argivern Verbindungen an; die schwankende, zweideutige Politik, zu der Argos, wie meist die Mittelstaaten, hinneigte, entsprach so recht dem Charakter des ehrgeizigen, aufstrebenden Alkibiades, der bald einen hervorragenden Antheil an den öffentlichen Geschäften nahm und noch vor Ablauf von Ol. 89, 4 den Abschlufs eines Bündnisses der Athener mit Argos, Elis und Mantinea bewirkte.[236]) Im folgenden Jahre trat Alkibiades selbst in der Halbinsel auf, um den Bund der Peloponnesier gegen Sparta zu organisiren.[237]) Eben in diese Zeit, Ol. 90, 1, oder in das nächste Jahr wird die Aufführung der Tragödie fallen, die jedenfalls vor der Schlacht bei Mantinea Ol. 90, 3, welche die politischen Verhältnisse wesentlich umgestaltete, gedichtet sein mufs.[238])

Dafs Euripides damals dem Alkibiades persönlich nahe stand, ist nicht zu bezweifeln; denn er verfafst das Festlied für die Feier, welche Alkibiades nach seinem grofsen Wagensiege in den olympischen Spielen veranstaltete. Die Zeit des Sieges ist nicht überliefert, aber Ol. 90, 1 hat gröfsere Wahrscheinlichkeit als Ol. 91, 1.

236) Thukyd. V 47.

237) Thukyd. V 52.

238) Eine unverkennbare Hindeutung auf Mantinea findet sich 733, wo Menelaus sein Abtreten mit den Worten motivirt: *ἔστι γάρ τις οὐ πρόσω Σπάρτης πόλις τις, ἣ πρὸ τοῦ μὲν ἦν φίλη, νῦν δ' ἐχθρὰ ποιεῖ· τὴν δ' ἐπεξελθεῖν θέλω στρατηλατήσας, ὥστε χειρίαν* [*χὐποχείριον*] *λαβεῖν.* Hier erkannten schon die älteren Erklärer sehr richtig eine politische Anspielung, was der jüngere Scholiast mit einer nichtssagenden Phrase beseitigt: *ἐνιοί φασι παρὰ τοὺς χρόνους αἰνίττεσθαι τὰ Πελοποννησιακά· οὐκ ἀναγκαῖον δὲ κατασυκοφαντεῖν τὸν Εὐριπίδην, ἀλλὰ φάσκειν πλάσματι κεχρῆσθαι.* Die Neueren geben zwar die Beziehung auf die Gegenwart zu, haben aber vergeblich den Namen der Stadt zu errathen versucht. Mantinea, in dessen Gebiet die Spartaner schon Ol. 89, 4 einen Einfall gemacht hatten (Thukyd. V 33), war dieser Gefahr vorzugsweise ausgesetzt. [„Allein man mufs an Argos festhalten", Hermes XVIII 503. Daselbst wird 503 ff. ausführlich erörtert, „wie mit dieser Datirung (der Andromache auf Ol. 89, 2) die Beziehung auf die argivischen Händel vereinbar ist."]

Dafs Alkibiades die Abfassung dieses Gelegenheitsgedichtes nicht einem der namhaften Meliker, welche zu solchen Diensten immer bereit waren, sondern einem Tragiker, dem diese Aufgabe sehr fern lag, übertrug, setzt ein intimeres Verhältnifs voraus. Die Andromache aber beweist, wie Euripides ganz auf die Pläne des Alkibiades einging; denn das Drama verfolgt sichtlich den Zweck, die Zuhörer gegen Sparta aufzureizen.[239]) Nachdem Andromache erkannt hat, dafs sie von Menelaus hinterlistig getäuscht ist, macht sich ihr Unwillen in leidenschaftlicher Rede Luft.[240]) Aber es ist sehr bezeichnend, dafs diese rauhen Worte nicht sowohl gegen den Schuldigen, sondern gegen die Spartaner insgesammt gerichtet sind; nicht die Leidenschaft, welche übertreibt und verallgemeinert, spricht hier aus Andromache, sondern der Dichter trägt nur Sorge, dafs kein Zweifel aufkomme, wem die schwere Anklage eigentlich gelte. Die Spartaner sind ihm die verhafstesten aller Menschen, durchaus unredlich und ränkevoll; sehr mit Unrecht nehmen sie eine bevorzugte Stellung in Griechenland ein. Grausamkeit und Mordlust[241]), schnöde Habsucht[242]), vor allem aber Unzuverlässigkeit und Perfidie wird ihnen Schuld gegeben. Der Vorwurf, am liebsten krumme Wege zu wandeln, selbst wo der gerade ebenso gut zum Ziele führte, war den Spartanern oft genug und nicht ohne Grund gemacht worden[243]);

239) Man hat freilich auch in den Schlufsworten der Tragödie 1280 ff., wo Peleus die Bemerkung macht, man solle bei der Wahl der Gattin nicht auf Reichthum, sondern auf Adel (der Geburt) sehen, den Grundgedanken der Tragödie zu finden geglaubt. Aber dem Dichter kam es vor allem darauf an, nach herkömmlicher Weise mit einem allgemeinen Gedanken abzuschliefsen, und er wählt die Gnome, die sich zunächst darbot, vielleicht in der Absicht, den eigentlichen Zweck des Dramas zu verhüllen; doch mag auch ein besonderes Motiv mitgewirkt haben, s. unten S. 547.

240) Androm. 445 ff. Dafs der Dichter sich der Maske der Andromache nur bedient, um seine eigenen Ansichten vorzutragen, erkennen schon die alten Erklärer. [Hermes XVIII 498.]

241) Hier denkt man zunächst an die in Sparta traditionelle unmenschliche Behandlung der Hörigen, z. B. an das entsetzliche Blutbad, welches die Spartaner anrichteten, indem sie zweitausend der kriegstüchtigsten Heloten ermordeten, Thukyd. IV 80.

242) Ein Erbfehler der Spartaner, vor dem sie schon vor langer Zeit das delphische Orakel gewarnt hatte.

243) So von Aristophanes in den Acharnern 308 (Ol. 88, 3). Unwillkürlich erinnern die Anklagen bei Euripides an die Worte des Herodot IX 54:

aber eben jetzt hatte Alkibiades diese Anklage vor der athenischen Volksgemeinde angesichts der anwesenden spartanischen Gesandten mit frecher Stirn ausgesprochen.[244]) Denn um das Ansehen des Nikias daheim wie auswärts zu schwächen, um das gegenseitige Mifstrauen der Athener und Spartaner zu steigern, hatte sich Alkibiades in das Vertrauen der lakonischen Abgeordneten eingeschlichen und sie zu einer unwahren Aussage vor der Volksversammlung überredet. Diese alles Mafs überschreitende Perfidie, welche ganz geeignet war, das Verhältnifs zwischen beiden Staaten für immer zu vergiften, mufste jedem ehrlichen Manne zu Athen die Schamröthe in die Wangen treiben. Auch mifsbilligte man, als die nichtswürdige Intrigue des Alkibiades bekannt ward[245]), allgemein sein Verfahren, liefs sich aber doch gern die Resultate dieser ränkevollen Politik gefallen.[246]) Die öffentliche Moral war eben schon tief erschüttert. So darf man sich nicht wundern, wenn Euripides noch weiter geht und geradezu wörtlich den Vorwurf, den der gewissenlose Alkibiades damals gegen Sparta erhoben hatte, auf der Bühne wiederholt.[247]) Der Dichter hat hier nicht, wie wohl anderwärts, einen Zug der Gegenwart auf die dramatische Handlung übertragen, um das Bild der fernen Vergangenheit zu beleben, sondern er handelt hier ganz als Partei- und Gesinnungsgenosse des rücksichtslosen Staatsmannes, unbeirrt durch jedes moralische Bedenken; denn nie-

ἐπιστάμενοι τὰ Λακεδαιμονίων φρονήματα ὡς ἄλλα φρονεόντων καὶ ἄλλα λεγόντων. Es ist wohl denkbar, dafs man damals in Athen auf das Zeugnifs des Historikers, dessen Werk bereits veröffentlicht war, besonderes Gewicht legte.

244) Thukyd. V 45: *βουλόμενος δὲ αὐτοὺς Νικίου τε ἀποστῆσαι ταῦτα ἔπραττεν, καὶ ὅπως ἐν τῷ δήμῳ διαβαλὼν αὐτούς, ὡς οὐδὲν ἀληθὲς ἐν νῷ ἔχουσιν οὐδὲ λέγουσιν οὐδέποτε ταὐτά, τοὺς Ἀργείους καὶ Ἠλείους καὶ Μαντινέας συμμάχους ποιήσῃ.* Vgl. auch Plutarch Alk. c. 14.

245) Alkibiades war frech genug, um sich seiner gelungenen Perfidie zu rühmen, und die spartanischen Gesandten werden auch nicht geschwiegen haben.

246) Plutarch Alk. c. 15.

247) Man vergleiche die Verse des Euripides 446 ff. *Σπάρτης ἔνοικοι, δόλια βουλευτήρια, ψευδῶν ἄνακτες, μηχανορράφοι κακῶν, ἑλικτὰ κοὐδὲν ὑγιές, ἀλλὰ πᾶν πέριξ φρονοῦντες* mit der Darstellung bei Plutarch Alk. c. 14: *εὐθὺς ὁ οὖν Ἀλκιβιάδης ἐνέκειτο μετὰ κραυγῆς καὶ ὀργῆς, ὥσπερ οὐκ ἀδικῶν, ἀλλ᾽ ἀδικούμενος, ἀπίστους καὶ παλιμβόλους ἀποκαλῶν καὶ μηδὲν ὑγιὲς μήτε πρᾶξαι μήτ᾽ εἰπεῖν ἥκοντας.*

mals weniger hatte man in Athen ein Recht, über die Arglist der Lakonier zu klagen.

Alles ist darauf angelegt, Sparta so viel als möglich herabzusetzen, dem allgemeinen Hasse und der Verachtung preiszugeben. Menelaus wird daher von der Andromache und von Peleus mit dem ausgesuchtesten Hohne überhäuft; namentlich mufs er wiederholt den Vorwurf der Feigheit hören. So wird auch die unweibliche Erziehung der spartanischen Jungfrauen getadelt und geradezu gesagt, in Sparta könne es keine sittsame Frau geben.[248])

Noch manche versteckte Beziehung, die uns nur nicht recht klar ist, mag die Tragödie enthalten. So rügt Peleus mit bitteren Worten die Sitte der Hellenen, einen gewonnenen Sieg dem Feldherrn zuzuschreiben, der doch nicht mehr dazu gethan habe als jeder Einzelne im Heere; dabei wird nachdrücklich der Stolz und Uebermuth der Führer gegeifselt, welche mit Geringschätzung auf die Masse des Volkes herabsehen, die doch eigentlich an Einsicht und, wenn sie nur wolle, an Macht viel höher stehe.[249]) Diese Worte sind zwar an Menelaus gerichtet, können aber nicht auf Sparta zielen; wahrscheinlich leiht Euripides hier nur der gehässigen Stimmung Worte, welche in dem Kreise des Alkibiades und seiner Genossen damals gegen Männer wie Nikias und Laches herrschte, und in dem überwiegend demokratisch gesinnten Argos konnten solche Aeufserungen nur den lebhaftesten Beifall finden. Wenn derselbe Peleus im Wortwechsel mit Menelaus einem jeden, der freien wolle, sich eine brave Frau zu wählen empfiehlt[250]), so sind diese Worte direkt an die Zuhörer gerichtet und müssen, da Peleus am Schlufs der Tragödie nochmals darauf zurückkommt und auch der Chor sich in ähnlichem Sinne äufsert[251]), eine besondere Bedeutung haben; denn durch die Situation selbst läfst sich dieser Gedanke nicht genügend rechtfertigen. Eher läfst man es sich gefallen, dafs Peleus die Vertheidigung des Rechtes illegitimer Kinder übernimmt.[252]) Bei Euripides weifs man eben nicht, ob ein besonderer Anlafs und ten-

248) Andromache 595 ff.

249) Andromache 694 ff.

250) Andromache 623, wo schon der Scholiast bemerkt: διαλέγεται πρὸς τὸ θέατρον.

251) Andromache 1280 und 769 ff.

252) Andromache 636.

denziöse Absicht solchen Aeufserungen zu Grunde liegt oder ob er nur seinem Hange folgt, streitige Fragen, mit denen die Zeit sich gerade beschäftigte, beiläufig zu erörtern.

Wenn wir die Aufführung der Andromache in die nächste Zeit nach dem Abschlusse des Friedens mit Sparta, in Ol. 90, 1 oder 2, setzen, so stimmt damit der ganze Charakter des Dramas vollkommen; denn hier tritt uns bereits in klar ausgeprägten Zügen die Manier entgegen, welche das letzte Stadium der dichterischen Thätigkeit des Euripides kennzeichnet. So macht sich die Verstimmung des Dichters in zahlreichen Invektiven gegen die Frauen Luft; die Abneigung gegen Sparta wird offen zur Schau getragen, gegen die Orakel bald im Tone schüchternen Zweifels polemisirt, bald laute Anklage erhoben[253]), alles Züge, welche fast in jeder Arbeit des Greisenalters bei Euripides bis zum Ueberdrusse wiederkehren. Die Sorglosigkeit, mit der die Oekonomie des Dramas gehandhabt wird, obwohl zuweilen auch in den früheren Stücken wahrnehmbar, ist im Zunehmen begriffen. Indem der Dichter eine Fülle von Stoff in einem engen Raume zusammendrängt, kann er mit dem Gesetze der Einheit der Zeit nicht recht auskommen[254]), und, was ein weit gröfserer Fehler ist, die Einheit der Handlung wird preisgegeben. Die Behandlung der Charaktere ist durchaus im Geiste dieser Epoche gehalten. Die realistische Weise des Euripides streift den idealen Schimmer, welcher die hellenische Heroenwelt umgiebt, mehr und mehr ab. Diese heroischen Figuren haben einen einfachen, aber sehr bestimmten Charakter. Euripides behandelt die Gestalten der alten Sagenwelt, an die er nicht mehr glaubt, mit äufserster Willkür, so dafs man sie oft kaum wiedererkennt. Er macht sie beliebig zu Trägern eigener Gedanken, und indem er ihnen concretes Leben einzuhauchen sucht, zieht er nicht nur die, welche er mit sicht-

253) Andromache 1036. 1165. Bei der Schilderung der Ermordung des Neoptolemus wird die delphische Gemeinde im ungünstigsten Lichte dargestellt, und nachher (1241) ihr Benehmen geradezu schmachvoll genannt. Die Parteinahme des delphischen Orakels für Sparta und die Mittel, welche die Lakonier angewandt hatten, um die Vorsteher des Heiligthums zu gewinnen, waren allgemein bekannt. Daraus erklärt sich die feindselige Stimmung des attischen Dichters zur Genüge.

254) Die Ermordung des Neoptolemus in Delphi wird gemeldet, nachdem Orestes, der Anstifter der Frevelthat, eben erst Phthia verlassen hatte, um seinen Plan auszuführen.

licher Ungunst behandelt, wie hier den Menelaus, Orestes und Hermione, herab, sondern der Andromache und dem Peleus, für die er doch unser Interesse gewinnen will, ergeht es nicht viel besser. Unbekümmert um die innere Wahrheit des Charakterbildes, folgt Euripides ganz seiner Neigung zur Situationsmalerei und schlagfertigen Rhetorik. Ein jeder führt seine Sache wie ein wohlgeschulter Redner vor Gericht oder in der Volksversammlung; nicht selten werden Fragen berührt, die dem Gegenstande völlig fremd sind.[255]) Ueberall aber giebt sich ein entschieden leidenschaftliches Wesen, eine Hast und verzehrende Unruhe kund; so hat auch die Darstellung gerade in dieser Tragödie etwas Abspringendes; die Gedankenreihe wird nicht festgehalten, entgegengesetzte Ideen berühren sich öfter unmittelbar.

Auch die Verse des Dialoges verrathen durch die zunehmende Zahl der Auflösungen[256]) sehr deutlich das Nachlassen von der früheren Strenge der Technik, während die Chorlieder noch die leichte Eleganz und Sauberkeit der Form wahren; aber sie lösen sich mehr und mehr von der dramatischen Handlung ab. Der Chor der Tragödie besteht aus einheimischen Frauen, welche in der Parodos ihre Theilnahme mit dem traurigen Geschick der Andromache aussprechen; aber diese Theilnahme, welche der Chor auch später bekundet, hat etwas Schwächliches. Das erste Stasimon[257]) zieht sich auf die Betrachtung der Vergangenheit zurück. Der Chor bezeichnet den Streit der drei Göttinnen um den Preis der Schönheit als den Anfang des Unheils und macht den Paris für alle Leiden, welche ebenso die Troianer wie die Hellenen heimsuchten, verantwortlich. Das zweite Stasimon[258]) knüpft zwar an die Situation an, lenkt dann aber gleich zu Reflexionen über die damalige politische Lage Griechenlands ein. Wie eine vollständige Zerrüttung des Familienlebens nothwendig eintritt, wenn die Neigung des Mannes zwischen der rechtmäfsigen Gattin und einer anderen Frau sich theilt, so ist jede Doppelherr-

255) Man vergleiche nur das seltsame Geständnifs der Hermione 931—954, wo das Thema *κακῶν γυναίκων εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν* ganz in der subjektiven Anschauungsweise des Euripides erörtert wird und durchaus die Färbung der Zeit an sich trägt.

256) In der Andromache kommen 143 Auflösungen vor.

257) Andromache 274.

258) Andromache 464.

schaft für den Staat verderblich, der zumal in gefahrvoller Zeit eines kräftigen, einheitlichen Regiments bedarf. Dies zielt nicht etwa auf die beiden Königshäuser in Sparta, denn diese Institution war damals nur noch eine historische Reliquie ohne alle Bedeutung, sondern auf die inneren Zustände der griechischen Staaten[259]), wo der Kampf der feindlichen Faktionen, welche um die Herrschaft rangen, jede gedeihliche Entwicklung, jede feste Leitung unmöglich machte. Das dritte Chorlied[260]) ergeht sich zunächst in allgemeinen Betrachtungen über die Vorzüge des Adels der Geburt und ererbten Besitzes, wenn damit sittliche Tüchtigkeit verbunden ist, und verweilt dann bei den Heldenthaten, welche Peleus in jungen Jahren im Centaurenkampfe, als Theilnehmer der Argonautenfahrt und als Begleiter des Herakles vor Troia vollbracht hatte. Hier leuchtet die Beziehung auf die dramatische Handlung noch durch, während in dem letzten Liede[261]), in der Schilderung der verhängnifsvollen Folgen des troischen Krieges für alle Theile, die Hindeutung auf Hermione und Orestes als rein äufserliche Zuthat erscheint. Eigenthümlich ist, dafs nach dem Prologe noch vor dem Auftreten des Chores Andromache, indem sie bei dem Heiligthume der Thetis Schutz sucht, einen kurzen Klaggesang in elegischem Versmafse anstimmt.[262]) Diese Form ist sonst der Tragödie fremd, wird aber hier nicht unpassend angewandt, da sie das argivische Publikum an die alten aulödischen Nomen erinnern mufste, welche dort gewifs noch nicht vergessen waren.

[Die Besprechung der Hekabe, des Ion, des rasenden Herakles und der Troerinnen (91, 1) liegt im Manuskript nicht vor: auch der Aufsatz bei Ersch und Gruber bietet hierzu keine Ergänzung.]

Elektra. Wäre uns die dramatische Literatur der Griechen vollständiger erhalten, könnten wir überall, wo jüngere Dichter einen schon früher behandelten Stoff wieder auf die Bühne bringen, eine Vergleichung anstellen, dann dürfte unser Urtheil vielfach anders ausfallen. Nicht

259) So stand in Athen damals die Hetärie des Alkibiades dem Nikias und den Anhängern des Bestehenden gegenüber, und ähnlicher Art waren die Verhältnisse der meisten anderen Staaten; selbst das stabile Sparta blieb von diesem Gegensatze nicht verschont. Euripides redet in diesem Chorliede ganz offen der Tyrannis das Wort 481 ff.

260) Andromache 766.

261) Andromache 1009.

262) Andromache 103.

nur das Verdienst der neuen Bearbeitung würde klarer hervortreten, sondern auch manche Verirrung im günstigen Lichte erscheinen. An dem Muttermorde des Orestes haben die drei grofsen Tragiker sich wetteifernd versucht; wir sind so glücklich, diese Dramen unversehrt zu besitzen, und können die Leistungen dieser Dichter genau gegen einander abwägen. Während aber Sophokles, obwohl er seinem Vorgänger vieles schuldet, selbständig die Aufgabe löst und seine reiche dichterische Begabung glänzend bewährt, doch so, dafs die einfache Gröfse des Aeschylus daneben ihren Werth behauptet, zeigt sich bei Euripides ein entschiedener Abfall, und wenn man auch seine ungünstige Stellung gegenüber den beiden älteren Meistern berücksichtigt, so lassen sich doch damit seine Mifsgriffe nicht entschuldigen. Euripides hätte eben besser gethan, von diesem Versuche ganz abzustehen.

Die Zeit der Aufführung ist weder bei der Elektra des Sophokles, noch des Euripides urkundlich überliefert; dafs jedoch das Stück des Sophokles dem reiferen männlichen Alter des Dichters angehört, ist gewifs. Euripides kannte die Arbeit seines Rivalen, als er seine Elektra schrieb, die, wie eine unverkennbare Anspielung auf gleichzeitige Ereignisse andeutet, während des sicilischen Feldzuges gedichtet ward.[263]) Die Tragödie ist wahrscheinlich Ol. 91, 2 an den städtischen Dionysien gegeben, als die Athener neue Verstärkungen nach Sicilien absandten. In dieser Zeit, wo die Stadt durch den Hermokopidenprocefs noch immer aufgeregt war, wo der allgemeine Unwille sich gegen den geächteten Alkibiades wandte, der sich ins Heerlager der Gegner begeben hatte und die Spartaner mit Rath und That unterstützte, in diesem Momente erscheint jene Warnung vor den eidbrüchigen, fluch- und schuldbeladenen Frevlern, welche gegen Ende des Stückes die Dioskuren eindringlich aussprechen, wohl motivirt. Und wenn Euripides mit klaren Worten seine Helena in Aussicht stellt[264]), welche Ol. 91, 4 aufgeführt wurde, so dient dies nur zur Unterstützung dieser Zeitbestimmung. Die Elektra rückt also unmittelbar an die Troaden heran. Wenn die Verse des Dialoges hier minder nachlässig behandelt sind als dort[265]), so

263) Euripides Elektra 1347—1356.

264) Elektra 1280 ff.

265) In der Elektra finden sich etwa 174 Auflösungen in 1060 Trimetern, in den Troaden 203 Auflösungen in 850 Versen.

hat eben der Dichter auf diese Arbeit etwas mehr Sorgfalt verwendet.

Den Orestes hatte Euripides wohl zum ersten Male, jedoch nur als Nebenfigur, in der Andromache eingeführt; jetzt benutzt er die Orestessage, die er in jüngeren Jahren absichtlich hatte liegen lassen, weil der Stoff von den Früheren schon vielfach bearbeitet war, zu mehreren Dramen, und unverzagt macht er sich gleich an das schwierigste Problem, den Tod der Klytämnestra und des Aegisthus, in der Hoffnung, dafs es ihm gelingen werde, dem Thema eine neue Seite abzugewinnen.

Taurische Iphigeneia. Das Jahr der Aufführung dieser Tragödie ist unbekannt; deutliche Anspielungen auf Zeitverhältnisse, welche anderwärts einen Anhalt gewähren, fehlen, und dem Dichter, der sich hier von jenem willkürlichen Hereinziehen der Gegenwart fern hält, darf die verdiente Anerkennung nicht versagt werden. Wenn nun in der Elektra, deren Aufführung wir Ol. 91, 2 ansetzten, am Schlusse auf die Freisprechung von Orestes vor dem Gerichte des Areopags und seine Ansiedelung in Arkadien hingewiesen wird, ohne der weiteren Verfolgung der Erinnyen und der Fahrt des Orestes zu den Taurern zu gedenken, so mufs die Iphigeneia später gedichtet sein. Denn hätte Euripides damals bereits dieses Thema behandelt, so würde er gewifs nicht jeder Beziehung auf seine Arbeit geflissentlich ausweichen. Aufserdem erinnert die Anlage und Composition dieses Dramas ganz unverkennbar an die Helena (Ol. 91, 4 aufgeführt). Man hat daher nicht mit Unrecht diese Dichtungen als gleichzeitig bezeichnet. Aber eben weil beide Stücke einander so ähnlich sind, können sie unmöglich zu demselben Dramencyklus gehört haben. Die Iphigeneia wird ein Jahr früher, Ol. 91, 3, aufgeführt sein. Nun wird freilich in der Elektra die Helena sehr bestimmt in Aussicht gestellt; der Plan dieser Tragödie mufs schon damals im Ganzen und Grofsen festgestanden haben, während die Erlösung des Orestes vom Fluche des Muttermordes zwar berührt wird, aber ohne jede Andeutung, dafs der Tragiker auch diesen Vorwurf in eigenthümlicher Weise zu behandeln beabsichtigte. Indes Euripides konnte die Helena zurücklegen, um vorerst das andere Thema auszuführen; denn die Iphigeneia in die nächsten Jahre nach der Helena zu verlegen erscheint nicht gerathen. In dieser unruhigen, aufgeregten Zeit während der inneren und äufseren Bedrängnisse Athens nach

der sicilischen Niederlage vermochte Euripides, dessen Gemüth so sehr durch die Eindrücke der Aufsenwelt bestimmt zu werden pflegt, schwerlich ein Werk wie die Iphigeneia zu schaffen.

Aufserdem weisen gewisse Merkmale die Dichtung eben jener Epoche zu. Wiederholt wird über das Trügerische der Orakel geklagt, die den Menschen, statt ihn sicher zu leiten, vielmehr ins Verderben stürzen. Allerdings bot die dramatische Situation Anlafs zu solchen Aeufserungen dar, aber der leidenschaftliche, gereizte Ton dieser Anklagen entspringt offenbar aus der persönlichen Gemüthsverfassung des Dichters. Nun stofsen wir aber auf ähnliche Aeufserungen vorzugsweise in den Dramen, die in die Periode des sicilischen Krieges fallen. Nach dem unglücklichen Ausgange jener Unternehmung, nach dem Scheitern aller Hoffnungen war diese Stimmung in Athen allgemein verbreitet. Euripides, der gleich anfangs die Täuschungen, denen die urtheilslose Menge willig Glauben schenkte, durchschaut hatte, spricht sich rechtzeitig mit aller Entschiedenheit in diesem Sinne aus, noch ehe die Dinge jene unglückliche Wendung nahmen. Nicht minder deutet die nachlässigere Art, mit welcher der Trimeter im Dialog behandelt wird, auf dieselbe Zeit hin.[266])

Die Helena ward gleichzeitig mit der Andromeda Ol. 91, 4 aufgeführt[267]), und wenn sie auch nicht in dem Grade die Gemüther bezauberte wie jene mit allen Reizmitteln der Euripideischen Kunst reich ausgestattete Tragödie, so mufsten doch schon die kühnen Neuerungen, welche der Dichter mit der Fabel der Helena vornahm, Aufsehen erregen. Daher hat auch Aristophanes gleich im nächsten Helena.

266) In der Elektra finden sich ungefähr 174 Auflösungen (also etwas weniger als in den Troaden, die das Jahr vorher, Ol. 91, 1, geschrieben sind und etwa 203 Auflösungen enthalten, ein Beweis, dafs der Dichter auf die Elektra mehr Sorgfalt verwendet hat), in der Iphigeneia 283, in der Helena 390 aufgelöste Versfüfse. Der Umfang der Helena ist eben bedeutender; auch war diese Tragödie wohl das dritte Stück der Tetralogie, sie verräth auch sonst Spuren flüchtigen Arbeitens. Jedenfalls erkennt man deutlich das Zunehmen dieser lässigen Handhabung der metrischen Technik.

267) Schol. Aristophan. Thesm. 1012: *συνδεδίδακται* (*ἡ Ἀνδρομέδα*) *τῇ Ἑλένῃ*, vgl. ebend. 1060: *ἐπεὶ πέρυσιν ἐδιδάχθη ἡ Ἀνδρομέδα.* Welche Dramen mit der Andromeda und Helena verbunden waren, wissen wir nicht, keinenfalls die taurische Iphigeneia. Eher könnte man an die weise Melanippe denken, die jedenfalls in diesen Jahren gedichtet ist; doch ist auch diese Combination nicht eben wahrscheinlich, da Euripides, der für Mannigfaltigkeit sorgt, schwerlich drei Frauen hinter einander als Hauptpersonen vorgeführt haben wird.

Jahre Ol. 92, 1 in seinen Thesmophoriazusen, wo er die Manier des Euripides einer scharfen Kritik unterzieht, aufser der Andromeda zumeist die Helena benutzt, um mit freiem Humor die tragischen Situationen für seine komischen Zwecke zu verwerthen.[268]) Beide Tragödien zeigen eine unverkennbare nahe Verwandtschaft. Die Vorliebe für das Ungewöhnliche, der romantische Zug, der dem Euripides eigen ist, tritt deutlich hervor. Der Schauplatz, hier das alte Wunderland Aegypten, dort die libysche Küste, ist beide Mal in weite Ferne gerückt. In beiden Tragödien fällt den Frauen die Hauptrolle zu. Hier wird Helena, die schönste der Frauen, aus der Verbannung im Barbarenlande erlöst, und nach langer Trennung mit ihrem Gatten neu verbunden, kehrt sie in die Heimath zurück; dort wird die libysche Königstochter durch einen hellenischen Helden, den die wunderbare Schönheit der fremden Jungfrau fesselt, dem Tode entrissen und nach Argos geführt. Hier wird mit grofser Kühnheit die alte Sage in völlig neue Form gegossen und uns zugemuthet, das Seltsamste für wirklich oder doch möglich zu halten; dort erscheint das Wunderbare und Alterthümliche nicht minder frei mit Elementen modernster Bildung versetzt.

Schon am Schlusse der Elektra[269]) deutet Euripides darauf hin, dafs er mit der Conception dieses Dramas beschäftigt war. Denn ohne dafs die Fabel jenes Stückes irgend einen Anlafs gegeben hätte, flicht er ein, nur Helenas Scheinbild sei nach Troia entführt worden, damit nach dem Rathschlusse des Zeus der Brand des verderblichen Krieges sich entzünde; Helena habe die ganze Zeit in Aegypten im Hause des Proteus zugebracht und werde mit ihrem Gatten wieder heimkehren.

Die Homerische Odyssee läfst den Menelaus mit der Helena auf der Rückfahrt von Troia in Aegypten verweilen.[270]) Es ist begreiflich, dafs, als später hellenische Ansiedler sich hier niederliefsen und wifsbegierige Reisende immer zahlreicher das alte Culturland am Nil aufsuchten, man eifrig den Spuren der heimischen Heldensage nachging. Da nun Stesichorus in seiner Palinodie, um den Ruf der Helena zu retten, gedichtet hatte, die Troer hätten statt der wirk-

268) Aristoph. Thesmoph. 850 ff. Der Doppelsinn, welcher in *τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι* liegt, ist nicht zu verkennen.

269) Euripides Elektra 1280 ff.

270) Homers Odyss. IV 227 ff.

lichen Helena nur ein Schattenbild heimgebracht[271]), so entstand in den Kreisen der ägyptischen Fremdenführer jene seltsame Umbildung der Sage, welche Herodot berichtet.[272]) Paris, vom Sturm verschlagen, landet an der Mündung des Nils mit der entführten Helena und dem geraubten Gute. König Proteus (denn der Homerische Meergreis verwandelt sich hier in den Gebieter von Memphis) hält auf strenges Recht und nimmt dem Entführer die Helena sammt den Schätzen ab. Paris zieht allein nach Troia, während Helena in Aegypten zurückbleibt. Daher sehen sich die Achäer nach der Eroberung Troias, wo sie die Urheberin des Krieges zu finden hofften, in ihrer Erwartung getäuscht. Erst auf der Rückfahrt wird Menelaus in Aegypten wieder mit seiner Gattin vereinigt.

Das Trugbild der Helena entlehnt Euripides dem Stesichorus; die Vorstellung von dem Rathschlusse des Zeus, als er den troischen Krieg anfachte, verdankt der Tragiker dem kyprischen Epos. Auf Herodot und die ägyptische Legende ist der Aufenthalt der wahren Helena am Nilstrom und ihre Wiedervereinigung mit Menelaus zurückzuführen. Proteus erscheint bei Euripides wie in jener Legende als Landesfürst; nur ist er nach der Tragödie bereits verstorben und ihm sein Sohn in der Regierung gefolgt[273]), der für die Absichten des Dichters brauchbarer war als der greise Vater. Aus der hülfreichen Meerfei Eidothea in der Odyssee macht Euripides die weise und zugleich wohlwollende Seherin Theonoe.

Im Prolog beklagt Helena ihr trauriges Loos. Hera hatte ein luftiges Schattenbild, welches der Helena glich, untergeschoben, und Paris hatte, im Glauben, die schönste der Frauen zu besitzen, diese Truggestalt nach Troia geführt, während die wirkliche Helena an der Mündung des Nils unter Barbaren verweilt. So dient alles dem Rathschlusse des Zeus, welcher den Krieg entzündete, um die Mutter Erde von der allzu grofsen Menschenmenge zu befreien und den gewaltigsten Helden in Hellas mit Ruhm zu verherrlichen. Während Helena als Verrätherin an ihrem Gatten, als Urheberin eines un-

271) Stesichorus hat schwerlich die Entrückung der Helena nach Aegypten gedichtet; dieser Zug wird wohl erst den späteren Berichterstattern verdankt.

272) Herodot II 112 ff.

273) Euripides nennt ihn *Θεοκλύμενος*; die Erinnerung an den Weissager gleichen Namens in der Odyssee mag mitgewirkt haben, jedenfalls ist die Correspondenz der Namen *Θεοκλύμενος* und *Θεονόη* nicht zufällig.

heilvollen Krieges erscheint und die Last dieser Verantwortlichkeit sehr wohl empfindet, tröstet sie sich damit, dafs Hermes, als er sie der Heimath entrückte, ihr verhiefs, sie würde einst noch an der Seite des Gemahls die heimischen Fluren bewohnen. Um dem Gatten die Treue zu wahren und dem verhafsten Bündnisse mit dem Aegypterkönige, der um ihre Hand wirbt, zu entgehen, flüchtet sich Helena zu dem Grabe des Proteus. Da erscheint Teukrus, der an der Küste gelandet war, um Theonoe über seine Zukunft zu befragen. Er erkennt sofort die Helena und spricht unverhohlen seinen Abscheu aus; aber Helena weifs ihr Geheimnifs zu wahren. Sie erhält durch Teukrus Kunde von dem Schicksal der Ihrigen in der Heimath[274]), von dem Falle Troias und der unheilvollen Rückfahrt. Von Menelaus weifs Teukrus nur zu melden, dafs er für todt gelte. Helena beweint in Gemeinschaft mit dem Chore ihr unseliges Geschick, sie wünscht, dafs ihre Schönheit sich in das Gegentheil verwandeln möge, sie klagt, dafs schlimmer Ruf ohne ihr Verschulden auf ihr laste, dafs sie fern von der Heimath und den Lieben unter Barbaren verweile. Die einzige Hoffnung, dafs einst ihr Gemahl kommen und sie erlösen werde, ist dahin. Sie spricht offen aus, dafs sie nicht durch das, was sie gethan, sondern durch seltsame Verkettung des Schicksals zu Grunde gehe, und ist entschlossen ihrem Leben selbst ein Ende zu machen. Auf den Rath des Chores beschliefst Helena, da sie von dem Tode des Menelaus nur unsichere Kunde hat, die Schwester des ägyptischen Königs, die Seherin Theonoe, zu befragen. Inzwischen erscheint Menelaus selbst vor dem Thore des königlichen Palastes; wie ein zudringlicher Bettler von der alten Dienerin abgewiesen, erfährt er, dafs Helena hier weilt. Helena, nachdem sie von der Seherin vernommen hat, dafs ihr Gemahl noch lebt und hierher kommen werde, kehrt zurück. Die fremdartige und doch wohlbekannte Gestalt des Bettlers erschreckt die Helena. Auch Menelaus erkennt seine Gattin, mag aber noch weniger seinen Augen trauen. Da überrascht ihn die Botschaft seiner Genossen, dafs die Frau, welche er bis hierher geführt und in einer Felsengrotte verborgen hatte, plötzlich zum Himmel emporgestiegen sei und den Trug der Hera enthüllt habe. Nun ist alle Noth vergessen; die Gatten sehen sich nach langer Trennung wieder vereinigt. Auch der

274) Nach 136 sind ein Paar Verse ausgefallen, wo der Hermione gedacht war, vgl. 283 und 685.

Bote, welcher anfangs dem wunderbaren Vorgange den Glauben versagte, bekennt offen seine Theilnahme an dem seltsamen Schicksalswechsel seiner Gebieter und geht ab, um im Auftrage des Menelaus den Genossen zu melden, sie möchten am Meeresstrande des Kampfes gewärtig sein, der dem Menelaus bevorstehe.

Menelaus und Helena verständigen sich, wenn ihnen der Weg der Rettung verschlossen sei, lieber gemeinsam zu sterben. Als die Seherin erscheint, fleht Helena sie um Hülfe an; Menelaus aber erklärt, wenn man ihn der Gattin berauben wolle, so werde er mit dem Könige auf Tod und Leben kämpfen, sollte man aber daran denken, beide Gatten durch die langsame Qual des Hungers zu tödten, dann werde das Schwert ihnen Erlösung bringen. Die Seherin sagt zu das Geheimnifs zu bewahren und die Ankunft des Menelaus vor ihrem Bruder zu verbergen. Alsbald verständigen sich die Gatten über einen listigen Anschlag, der ihnen die Mittel zur Rettung gewähren soll. Als der König erscheint, giebt Helena vor durch den Fremden Nachricht von des Menelaus Tode erhalten zu haben und verheifst dem Fürsten ihre Hand zu reichen, wenn er ihr vorher gestatte auf dem Meere ein Todtenopfer darzubringen. Der König sagt bereitwillig alles zu und gewährt das Schiff nebst den verlangten Opferthieren, Gewändern und Waffen.

Nach einem fremdartigen Chorgesange tritt Helena wieder auf, um sich zu verabschieden und mit Menelaus das Schiff zu besteigen; der König, ohne Ahnung des Betruges, gebietet den Dienern in allem dem Fremdlinge zu gehorchen. Bald aber kehrt einer von den Schiffern zurück, der sich durch Schwimmen gerettet hatte, und bringt die Kunde von dem gelungenen Verrathe. Des Königs Zorn richtet sich gegen die Schwester, die er des Einverständnisses beschuldigt; er will den Fliehenden nacheilen, wird aber durch das Erscheinen der Dioskuren zurückgehalten, welche ihm gebieten den Willen des Zeus zu ehren, der in diesem Ausgange sich kund gebe.

Der Tragiker versucht sich an einer Apologie der Helena; denn wenn die vielgescholtene Frau, welche als Urheberin eines langwierigen, blutigen Krieges galt, um derenwillen so viele edle Helden den Tod gefunden hatten, gar nicht dem Paris nach Troia folgte, sondern in unfreiwilliger Verbannung in Aegypten verweilt und mit treuer Liebe des Gatten eingedenk ist, dann wird ihre Schuld, wenn auch nicht ganz getilgt, doch wesentlich gemindert. Ein sol-

ches Thema entspricht vollkommen dem Geiste der Sophistik, welche Lob und Tadel, Angriff und Rechtfertigung nicht nach objektivem Mafse austheilt, sondern vor allem darauf bedacht ist, die bisher gültige Auffassung zu verneinen und der Neigung zum Widerspruch zu huldigen. Auch war es dem Euripides mit seiner Rechtfertigung gar kein rechter Ernst; denn er kehrt alsbald zu der herkömmlichen Vorstellungsweise zurück.

Stesichorus konnte gemäfs der Freiheit, die dem Lyriker gestattet ist, um den Zorn der Heroine zu besänftigen, erzählen, Helena habe nie ein Schiff betreten, nie den Boden Troias berührt; nur ein wesenloses Schattenbild habe Paris entführt. Die Consequenzen dieser freien Umgestaltung des Mythus liefsen sich hier wohl verbergen. Anders ist die Stellung des dramatischen Dichters, der die Thatsache in voller Gegenwärtigkeit vor das Auge rückt; denn wenn der grofse Kampf nur um eines täuschenden Schemens willen unternommen wurde, dann wird der troischen Sage der feste Boden entzogen, der Glaube an das, was bisher für wirklich gegolten hatte, aufs Tiefste erschüttert. Und das verbrauchte Mittel, diesen abenteuerlichen Verlauf auf unmittelbare Veranstaltung der Götter zurückzuführen, erscheint als ein unzulänglicher Nothbehelf. Aber gerade ein solches Wagnifs hatte in einer Zeit, die übersättigt, nur noch für das Neue und Ungewohnte empfänglich ist, besonderen Reiz, und nirgends erkennt man so deutlich wie hier die freie Art des Euripides, mit der alten Ueberlieferung umzugehen, an die er nicht mehr glaubt.[275])

Diese Tragödie zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit der taurischen Iphigeneia; gleiche Situationen und Motive kehren in beiden

275) Es war ein ganz verfehlter Gedanke, wenn man die Helena für ein politisches Gelegenheitsstück erklärt und überall versteckte Beziehungen auf Alkibiades zu finden geglaubt hat, der berufen sei, Athen durch Anknüpfung eines Bündnisses mit dem Perserkönige aus seiner gefährdeten Stellung zu befreien. Nur die Einführung des Teukrus, dessen Stelle ebenso gut jeder andere fahrende Achäerheld vertreten konnte, scheint nicht absichtslos. Die Gründung des kyprischen Salamis (150) erinnert an die Stätte, wo Euripides geboren ward und gern verweilte; der heimathlose Teukrus, der in Kypern ein neues Vaterland findet, mufste an die Athener erinnern, die sich damals nach Kypern geflüchtet hatten, wie Andokides. Attische Söldner und Abenteurer mochten namentlich den Euagoras bei seinen Unternehmungen unterstützen vgl. Aristoph. Thesmoph. 446.

Dramen wieder. Wider ihren Willen wird eine hellenische Frau in fremdem Lande unter rohen Barbaren zurückgehalten; da jeder Grieche, der an diese unwirthlichen Küsten verschlagen wird, dem Tode verfallen ist, erscheint alle Hoffnung auf Erlösung abgeschnitten. Dennoch geschieht das Unerwartete; Helena wird durch ihren Gatten, Iphigeneia durch den Bruder befreit, und in beiden Tragödien vollzieht sich dieser Schicksalswechsel mit Hülfe einer von weiblicher Hand angelegten Intrigue, deren Opfer der arglose Gewalthaber wird. Nur kommt in der Helena ein neues Motiv, die Liebe des Königs zu der fremden Frau, hinzu. Auch der Chor besteht hier wie dort aus hellenischen Frauen, welche in der Fremde treu zu der Heldin halten.[276])

Der Stoff, wie Euripides ihn zurecht macht, hat etwas Abenteuerlich-Phantastisches; allein die Behandlung ist überwiegend realistisch. Jedoch vermifst man die lokale Färbung, wozu die fremdartige und zugleich wohlbekannte Umgebung schickliche Gelegenheit darbot. Euripides liebt es, zumal in seinen älteren Stücken, Heroen in armseliger Gestalt einzuführen, um Mitleid und Theilnahme zu erwecken; so tritt auch hier der schiffbrüchige Menelaus in zerlumptem Gewande auf, bettelt um ein Almosen an fremder Thür und mufs sich wie ein Landstreicher von der alten Dienerin abweisen lassen.[277]) Zuweilen streift die Tragödie hart an die Manier des Lustspiels. Die Amphibolie des Ausdrucks übt bei Sophokles vorzugsweise eine tragische Wirkung aus; hier hinterlassen diese doppelsinnigen Reden, in denen sich z. B. Helena und Menelaus ergehen, um den König zu täuschen und für ihren Plan zu gewinnen, durchaus den Eindruck einer Komödienscene. Ueberhaupt ist das Motiv einer Doppelgängerin, welches unwillkürlich zu Verwechslungen Anlafs geben mufste, weit mehr für ein Lustspiel als für den Ernst und hohen Stil der Tragödie geeignet.

Die Wiedererkennung der Gatten wird nicht ohne Geschick, aber in gewohnter Manier dargestellt; die Lösung des Knotens vollzieht sich in ganz oberflächlicher Weise durch Dazwischenkunft einer Gottheit. Tieferes Interesse vermag uns keiner der Charaktere einzuflöfsen, auch Helena nicht, deren Rechtfertigung eigentlich den

276) Wie die Anwesenheit hellenischer Frauen am Nilstrom zu rechtfertigen sei, hat der Dichter, der es mit dem Motiviren nicht so genau nimmt, verschwiegen.

277) Vgl. Helena 414 ff. 437 ff. (790) und 1204.

Vorwurf des Dramas bildet.[278]) Jene Homerische Kunst, welche alles, was sie berührt, adelt, welche selbst da, wo sie Unrecht und Frevel schildert, uns wärmeren Antheil abzugewinnen versteht, war eben dem Euripides versagt. Einen wohlthuenden Eindruck macht nur die prophetische Jungfrau Theonoe, obwohl selbst diese reine Gestalt aus den Conflikten des Lebens nicht unversehrt hervorgeht[279]); denn der Anhauch der Lüge trübt auch ihren lauteren Sinn. Ihr Bruder erscheint als ein stumpfsinniger Barbar, der den ziemlich durchsichtig angelegten Anschlag nicht durchschaut, und nachdem Helena und Menelaus seiner Macht entrückt sind, an der Schwester Rache nehmen will, die er des Verrathes zeiht. Von der rhetorischen Kunst wird ausgiebiger Gebrauch gemacht; der Dichter sorgt sichtlich dafür, dafs nach den Regeln der Technik jeder zu seinem Rechte kommt und seine Ansicht gebührend geltend macht.[280]) Die Götterwelt wird in echt rationalistischer Weise verwendet[281]); nur werden blasphemische Ausfälle vermieden.[282]) Jedoch die Polemik gegen Orakel, in den Tragödien dieser Epoche ein stehendes Thema, fehlt auch hier nicht.[283])

Der Chor hat in diesem Drama, welches zu den umfangreichsten gehört[284]), anfangs eine ganz untergeordnete Stellung.[285]) Erst

278) Menelaus ist nur das gefügige Werkzeug der Intrigue, welche Frauenlist ausgesonnen hat; Helena selbst leitet 1049 ihren Vorschlag mit den Worten ein: *ἄκουσον, ἤν τι καὶ γυνὴ λέξῃ σοφόν.* Verletzend ist vor allem, dafs Helena zum Scheine in die Heirath mit dem Könige einwilligt.

279) Vgl. Helena 1370. Theonoe selbst rechtfertigt ausführlich ihren Entschlufs 1000 ff.

280) Nachdem Helena mit dialektischer Gewandtheit ihre Sache der Theonoe gegenüber geführt hat, fordert der Chor den Menelaus zum Reden auf 945: *τοὺς δὲ Μενέλεω ποθῶ λόγους ἀκοῦσαι τίνας ἐρεῖ ψυχῆς πέρι.* Nicht aus innerem Antriebe handeln und reden die Personen, sondern der Dichter dirigirt nach Belieben die dramatischen Figuren.

281) Vgl. aufser dem Prologe 878 ff.

282) Doch kann Euripides seine frivole Art, wenn er des Zeus gedenkt, auch hier nicht unterdrücken, s. 490. Man beachte auch den herausfordernden Ton 1441, sowie die wiederholte Klage, dafs der Mensch und sein Schicksal ein Spielzeug der Götter sei (711. 1138).

283) Helena 744 ff.

284) Auf dieses Stück kommen nahezu 1700 Verse; es wird das dritte Stück der Tetralogie gewesen sein; daher tritt auch Theonoe unter Fackelbegleitung auf (865).

285) Die Bühnengesänge der Helena bieten dafür Ersatz.

im letzten Theile tritt er mehr in den Vordergrund. Wenn er in einem langen Gesange[286]) Helenas Unglück beklagt, die Leiden des Krieges schildert und seine friedliebende Gesinnung offen bekundet, so sind diese Aeufserungen der Situation nicht unangemessen, mufsten aber zugleich den Zuschauer an die unmittelbare Gegenwart erinnern.[287]) Das vorletzte Chorlied erscheint völlig von der Handlung losgelöst[288]); nur knüpft der Schlufs[289]) nicht undeutlich an die dionysische Festfeier an, an welcher das Drama über die Bretter ging. Doch liegt vielleicht dem Ganzen eine versteckte, uns unverständliche Beziehung zu Grunde. Besser erfüllt der letzte Gesang[290]) seine Bestimmung.

[Die Analyse des Orestes fehlt.]

Wenn wir auf den Orestes die Phönissen folgen lassen, so läfst sich zwar die Zeit der Aufführung dieses Dramas nicht genau feststellen, doch gehört es jedenfalls zu den letzten Arbeiten, welche Euripides, bevor er Athen verliefs, auf die Bühne brachte.[291]) Die Phönissen.

286) Helena 1107 ff. Die Gedanken sind in diesem Chorliede merkwürdig durch einander geworfen; man erkennt in diesem Mangel an Zusammenhang die Hast, mit der Euripides dieses Drama ausführte.

287) Die Niederlage der Athener in Sicilien war ja in frischem Andenken; auch der Klaggesang der Helena 362 ff. giebt dieser Empfindung Ausdruck.

288) Helena 1301 ff. Ein solches Lied konnte in jeder Tragödie an jeder beliebigen Stelle eingeschaltet werden.

289) Helena 1358 ff.

290) Helena 1451 ff.

291) S. Schol. Aristoph. Frösche 53: hier werden der Andromeda (aufgeführt Ol. 91, 4) als beifällig aufgenommene Stücke der letzten Zeit (*πρὸ ὀλίγου*) Hypsipyle, Phönissen und Antiope gegenübergestellt. Da Ol. 92, 4 durch den Orestes in Anspruch genommen wird, bleibt für die Phönissen nur Ol. 92, 3 oder 93, 1. Nach der lückenhaften Didaskalie ist die Tragödie *ἐπὶ Ναυσικράτους ἄρχοντος* aufgeführt; allein dieser Name ist der Archontenliste fremd. Man könnte annehmen, derselbe sei als Ersatzmann für einen im Amtsjahre verstorbenen Archon eingetreten; dann aber war dessen Name hinzuzufügen. Man könnte an das Jahr des Euktemon Ol. 93, 1 denken, da alle anderen in Betracht kommenden Namen auch für die zweite Hälfte des Jahres gesichert sind. Wahrscheinlich ist zu lesen: (*ἐδιδάχθη*) *διὰ Ναυσικράτους* (*ἐπὶ*) *ἄρχοντος*... so dafs Nausikrates als *διδάσκαλος* fungirte, wie in anderen Fällen Timokrates (Demokrates) dem Euripides denselben Dienst leistete. — Anspielungen auf Zeitverhältnisse fehlen nicht, aber gewähren keinen festen Anhalt für die Fixirung der Chronologie. Höchstens könnte man sagen, Euripides habe schon im Geiste vorausgesehen, wie die Gegensätze der Parteien in Athen

Tetralogie, zu welcher die Phönissen gehörten, wurde beifällig aufgenommen; der Dichter erhielt den zweiten Preis.[292]) Auch später war das Stück ungemein beliebt, hat jedoch in alter wie neuer Zeit sehr ungleiche Beurtheilungen erfahren. Während die einen alles bewundern oder doch zu rechtfertigen suchen, setzen andere des Dichters Leistung tief herab.[293]) Es gilt auch hier zwischen diesen Extremen die rechte Mitte innezuhalten.

[Die Besprechung der aulischen Iphigeneia und der Bakchen ist nicht vorhanden.]

Kyklops. Das Satyrdrama Kyklops, für uns der einzige Repräsentant dieser Gattung und schon deshalb von besonderem Interesse, behandelt das bekannte Abenteuer des Odysseus mit Polyphemus, ein Stoff, der für das humoristische Nachspiel der tragischen Trilogie sich vortrefflich eignete und schon früher von Aristias benutzt worden war.[294]) Euripides folgt, soweit die Gesetze der dramatischen Dichtung, insbesondere des Satyrspieles, und seine Individualität es

früher oder später zum Bürgerkriege führen müfsten; allein auf politische Prophezeiungen pflegt sich der Dichter sonst nicht einzulassen. Ein merkwürdiges Traumgesicht eines der attischen Feldherren unmittelbar vor der Arginusenschlacht berichtet Diodor XIII 97.

292) Die Phönissen waren das dritte Stück der Tetralogie; vorher gingen Oenomaus und Chrysippus (die Gattin und der Sohn des Pelops), letzteres Stück durch die leidenschaftliche Liebe des Laius zu Chrysippus und den Fluch des Pelops schon auf das dritte Stück hinweisend. Das Satyrdrama lag bereits den Alexandrinern nicht mehr vor.

293) Wenn Aristophanes fr. 470 ff. und Strattis Com. II 2, 780 ff. parodische Komödien unter gleichem Titel schrieben, so spricht dies für die Popularität der Tragödie, welche ebenso sehr wie die Mängel den Spott der Komödie hervorrief. Die Mannigfaltigkeit pathetischer Scenen und die reiche Fülle allgemeiner Sentenzen verfehlte nicht auf Zuschauer wie Leser günstig zu wirken (vgl. die unter Aristophanes' von Byzanz Namen überlieferte Einleitung). Bedingt lautet das Urtheil eines anderen Kritikers ebenda: *τὸ δρᾶμά ἐστι μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι κάλλιστον, ἐπει(σοδιῶδες) δὲ καὶ παραπληρωματικόν*, das man geneigt sein könnte eben jenem Grammatiker zuzuschreiben; denn die Ausstellung ist berechtigt, aber die Beweisführung ist nicht gerade glücklich; denn die getadelte Thurmschau dient vortrefflich der Exposition. Der Versuch, die feindlichen Brüder zu versöhnen, endet natürlich resultatlos, ist aber echt dramatisch; die Einführung des Oedipus am Schlusse des Stückes verdient mehr wegen der Art und Weise als an sich Tadel.

294) Aus dem Kyklops des Aristias fr. 4 p. 563 N. ist nur ein sprüchwörtlich mehrfach verwendeter Vers erhalten: *ἀπώλεσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ*.

zuliefsen, der Darstellung der Odyssee.[295]) Das Stück, welches keinenfalls zu den älteren Arbeiten des Euripides gehört[296]), hat nur mäfsigen Umfang; besonders die lyrischen Partien sind sehr beschränkt.[297]) Die ganze Behandlung hat etwas Skizzenhaftes; man empfängt den Eindruck einer leicht hingeworfenen, aber doch mit Lust und Liebe ausgeführten Dichtung.

Eine Felsengrotte an der Küste Siciliens, im Hintergrunde der Berg Aetna, bildet die Scenerie. Ein Prolog des Silenus eröffnet das Stück. Daraus erfahren wir, dafs er mit seinen Satyrn ein Schiff bestiegen hatte, um seinen verschwundenen Herrn, den Dionysus, aufzusuchen, an dieses unwirthliche Gestade verschlagen ward und in die Gewalt des Polyphemus gerieth. Alsbald tritt der Chor der Satyrn auf, welche die Herden des Kyklopen weiden und ihren Lieblingstrank schmerzlich vermissen. Da landet Odysseus, gleichfalls durch einen Sturm hierhergeführt, und ist bereit, Lebensmittel, deren er bedarf, gegen köstlichen Wein von Maronea einzutauschen. Bei diesem Handel werden sie vom heimkehrenden Kyklopen überrascht; der heuchlerische Silenus giebt vor, die Fremden hätten ihm mit Gewalt und unter Drohungen das Schlachtvieh entrissen, während das Rechtsgefühl des Chores sich gegen diese Lüge verwahrt. Odysseus, befragt, woher er komme, berichtet in Kürze über die Rückfahrt von Troia, jedoch ohne seinen Namen zu nennen, und räth dem Polyphemus seinen unmenschlichen Sitten zu entsagen. Dies giebt dem Kyklopen Anlafs, seine Lebensansichten ausführlich darzulegen. Dafs der Riese als Verächter der Götter erscheint, ist ein Zug, den wir bereits in der Homerischen Schilderung antreffen; ebenso wenig kann es befremden, wenn derselbe mit den

295) Nur in diesem einen Falle entnimmt Euripides den Stoff der Homerischen Poesie.

296) Wenn der Kyklop 203 mit den Worten *ἄνεχε πάρεχε* auftritt, so darf man nicht etwa eine Parodie des Kyklops bei Aristoph. Wespen 1326 finden wollen; es ist dies offenbar eine formelhafte Wendung. Euripides mag sie öfter gebraucht haben (vgl. Troad. 308), und vielleicht wollte der Komiker diese Manier des Euripides verspotten; nur ist nicht an eine specielle Beziehung auf den Kyklops oder die Troaden (wie der Scholiast im Widerspruch mit der Chronologie meint) zu denken, während dieselbe in den Vögeln 1720 zulässig wäre.

297) Das Stück enthält 709 Verse; das Lyrische nimmt etwas über ein Siebentel ein.

Satyrn in der Werthschätzung des Sinnengenusses völlig übereinstimmt. Aber diese Grundsätze werden in einem Tone vorgetragen, welcher für die naturwüchsige Roheit durchaus nicht pafst. Hier giebt sich der platte Materialismus einer hochgebildeten, aber übersättigten Epoche in aller Nacktheit kund.[298]) Euripides kann es eben nicht lassen, seinen dramatischen Figuren die Farbe seiner Zeit zu leihen. Indem Odysseus, an der Rettung verzweifelnd, mit seinen Gefährten dem Kyklopen in die Höhle folgt, füllt ein kurzes Chorlied die Pause, und alsbald tritt Odysseus wieder auf. Da sich der Dichter kurz fassen mufste, behilft er sich mit einem Berichte. Odysseus schildert, wie Polyphemus zwei von seinen Genossen verzehrte, dann durch den ungewohnten Trunk, den er ihm reichte, in einen Weinrausch verfiel, und verabredet zugleich mit dem Chore die nöthigen Vorbereitungen zur Blendung des Riesen. Die Satyrn, denen sich unerwartet eine Aussicht auf Erlösung aus der Gefangenschaft darbietet, stimmen ein leichtes, heiteres Lied an[299]), welches in Form und Ton ganz an die Weise der späteren Anakreontischen Lieder erinnert. Der trunkene Kyklop, der jetzt wieder auftritt und mit Odysseus (der bei diesem Anlasse, nach seinem Namen befragt, sich als Niemand[300]) bezeichnet) Worte wechselt[301]), gleicht eher einem gemeinen Athener, der im Weinrausche Nachts durch die Strafsen zieht, als dem Unholde des alten Volksmärchens. Die folgende Scene, wo Odysseus, nachdem der Kyklop mit Silenus sich in die Höhle zurückgezogen hat, mit dem Chore die Ausführung der Rache bespricht, dient nur dazu, die ängstliche Feigheit der Satyrn anschaulich zu machen. Während Odysseus in der Höhle den glühenden Pfahl in das Auge des Kyklopen stöfst, singt der Chor ein Paar Verse, wie überhaupt summarische Kürze den Schlufs des Dramas kennzeichnet. Indem der geblendete Polyphemus sich vergeblich abmüht, den verhafsten „Niemand“ zu fassen, um sich an dem Urheber seines Unglücks zu rächen, verhöhnt der Chor den ohnmächtigen, unbehülflichen Riesen. Odysseus nennt jetzt seinen wahren

298) Bezeichnend ist die Polemik gegen die bestehenden Rechtsordnungen (338), in der sich jene Zeit gefiel.

299) Kyklops 496 ff.

300) *Οὔτις.*

301) Die breit ausgeführten Scherze über den *Βάκχιος θεός* 521 ff. sind ziemlich frostig.

Namen. Der Kyklop erinnert sich eines alten Schicksalsspruches, und Odysseus zieht unter den Drohungen seines Feindes mit dem Chore ab.

Eine tiefere Absicht wird niemand in diesem scherzhaften Nachspiele suchen; am wenigsten ist es dem Euripides darum zu thun, die göttliche Gerechtigkeit zu retten. Wenn Odysseus sagt[302]), die Götter seien verpflichtet, ihn aus dieser Noth zu helfen, denn sonst gäbe es nur einen blinden Zufall, dem die Götter selbst gehorchen müfsten, so wiederholt der Dichter nur eine ihm geläufige Phrase, wie auch schon früher sich Odysseus in ähnlichem Sinne geäufsert hatte.[303]) Euripides verleugnet auch hier seine skeptische Stimmung nicht[304]); ebenso wenig versäumt er die gewohnten Schmähreden gegen Helena zu wiederholen. Demungeachtet erfüllt der Kyklops, indem er den schalkhaften Ton des Satyrspiels festhält, seinen Zweck weit besser als jene Dramen, welche zwischen Tragödie und Komödie in der Mitte stehen und unwillkürlich zur Parodie des Mythos werden. Freilich wenn uns ein Satyrdrama des Aeschylus oder eines anderen älteren Tragikers erhalten wäre, dann dürfte neben dem kecken, grofsartigen Humor jener Dichter der Kyklops des Euripides ziemlich matt und farblos erscheinen.

Der Einflufs des Euripides war mächtiger als der der anderen Tragiker; schon die unmittelbaren Zeitgenossen können sich dieser Wirkung nicht entziehen. Die stilistische Kunst, welche selbst die entschiedensten Gegner anerkennen müssen, ist nicht nur für die tragische Dichtung dieser Epoche, sondern auch für Aristophanes und andere gleichzeitige Komiker ein Gegenstand nacheifernder Bewunderung. Die spätere Tragödie folgt fast ganz der Führung des Euripides[305]), aber auch das jüngere Lustspiel schliefst sich hinsichtlich der Technik seit Philemon und Menander so eng an dieses Vorbild an, als es die Verschiedenheit der Aufgabe gestattete. Ebenso

Einflufs des Euripides.

302) Kyklops 606. Ebenso gut könnte man in der Rede des Kyklopen 312 das eigene Glaubensbekenntnifs des Dichters finden.

303) Kyklops 354 wird derselbe Gedanke, nur mit mehr Schärfe und Bitterkeit, ausgesprochen.

304) Dafs der Kyklop von Zeus und den Göttern nichts wissen will, ist ein Zug, den Euripides schon bei Homer vorfand.

305) Lykophrons Alexandra, obwohl durchaus von der Weise des Euripides abweichend, zeigt doch in der Sprache zahlreiche Reminiscenzen.

verdanken Dichter der verschiedensten Gattungen dem Euripides mannigfache Anregung. Unter den Epikern verräth besonders Nonnus den Einflufs des Euripides, dann viele der jüngeren Epigrammendichter bis herab auf die Byzantiner. Sein unleugbares rednerisches Talent zog vor allem die an, welche sich dem Studium der Beredsamkeit widmeten, während die Philosophen der verschiedensten Schulen in dem Dichter einen Geistesverwandten erblickten.[306]) Daher begegnen sich Schriftsteller, verschieden an Charakter und Beruf, in dieser Vorliebe für Euripides, wie Plutarch und Lukian, dann vor allem die Romanschreiber.

Diese Wirkung beschränkt sich nicht auf das Gebiet der hellenischen Zunge; nirgends vielleicht fand Euripides so treue und eifrige Verehrer als in Rom. Es ist natürlich, dafs die Römer sich zunächst hauptsächlich in Uebersetzungen und Nachbildungen Euripideischer Dramen versuchten, während man zur Nachahmung des Sophokles und Aeschylus erst später fortschritt. Des Euripides Name war der populärste, seine Poesie sagte der herrschenden Zeitrichtung am meisten zu; zumal Ennius, dessen nüchtern-verständiges Wesen weit mächtiger war als seine poetische Begabung, schlofs sich bei seinem entschieden ausgesprochenen Streben, im Sinne der Aufklärung zu wirken, auf das Engste an Euripides an. Später ward Euripides nicht nur von den Tragikern, wie Seneca, sondern auch von anderen fleifsig benutzt. Ovid, dessen Poesie so recht auf rhetorischer Grundlage ruht, war einer der gelehrigsten Schüler des attischen Dichters. Theils durch Vermittelung der römischen Literatur, theils direkt hat die Poesie des Euripides lange Zeit auf das Drama der Modernen als mafsgebendes Vorbild eingewirkt.

Euripides' Dramen wurden überall, wo es ein Theater gab, vorgestellt und erfreuten sich ungetheilten Beifalls.[307]) In Ermangelung einer Schauspielertruppe pflegte wohl auch ein wandernder Künstler eine Tragödie vorzulesen, um das allgemeine Verlangen zu befriedigen.[308]) Nicht minder zahlreich war der Kreis eifriger Leser.

306) Welch ausgedehnten Gebrauch von Citaten aus Euripides Chrysippus machte, bezeugt Diogen. Laert. VII c. 3, 7 (180). Ebenso gehörte Krantor zu den Bewunderern des Tragikers, Diogen. Laert. IV c. 5, 6 (26).

307) Welche Wirkungen der Enthusiasmus für Euripides bei einem erregbaren Publikum hervorzurufen im Stande war, vergegenwärtigt die ergötzliche Anekdote von den Abderiten (Lucian historia quomodo conscribenda sit 1).

308) Eine anschauliche Schilderung einer solchen Vorlesung in Hispalis

Daher waren nicht nur einzelne Verse und Denksprüche, sondern auch längere Reden oder Erzählungen und Lieder des Tragikers jedem Gebildeten gegenwärtig.[309]) Die Grammatiker führten der Jugend diese Lectüre zu. Die Lehrer der Redekunst empfahlen sie nachdrücklich als unübertroffene Vorbilder. So hat Euripides auf die Denk- und Sinnesweise der folgenden Jahrhunderte einen weitreichenden Einflufs ausgeübt.

Die Hoheit des Aeschylus, die Milde des Sophokles ging nicht spurlos an der bildenden Kunst vorüber; allein die Poesie des Euripides hat für die Entwicklung der Plastik und Malerei eine ungleich höhere Bedeutung gewonnen. Von ihr gilt das Wort des Simonides, dafs die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie sei. Am augenfälligsten tritt dieser Einflufs hervor, wenn wir sehen, wie durch die Hand des Bildhauers oder Malers Charaktere der Euripideischen Tragödien, bekannte Scenen aus seinen Dramen mit sichtlicher Vorliebe reproducirt werden.[310]) Allein nicht blofs in dieser materiellen Weise, sondern vor allem anregend wirkt der Tragiker auf die grofsen Künstler der nächsten Zeit und der Diadochenperiode. Die bildende Kunst, deren Entwicklung mit der Poesie nicht gleichen Schritt geht, sondern ihr folgt, war eben damals in dasselbe Stadium eingetreten, welches die tragische Dichtung durch Euripides erreichte. In der Hinneigung zu einer naturalistischen Auffassung, in dem Streben nach Effekt, in der Richtung auf das Pathetische begegnet sich die Plastik und Malerei dieser Zeit

in Spanien giebt Eunapius S. 80, vgl. Philostr. Vit. Apoll. V 9. Auch hier, wie in Abdera, wird die Andromeda vorgetragen und ruft an beiden Orten die gleiche Wirkung hervor.

309) Alexander der Grofse führte bei jeder Gelegenheit Verse des Euripides im Munde, s. Athen. XII 537 D (wieder wird Andromeda genannt), Plut. Alexander c. 51. 53). Euripides' Dichtungen waren eben Gemeingut; daher wird auch, abgesehen von Homer und Menander, kein anderer Dichter bei den Späteren so häufig citirt als Euripides. Auch die Römer schätzten den Tragiker hoch; dem Q. Cicero, der selbst sich im Trauerspiele versuchte, erschien jeder Vers, jeder Gedanke des Euripides bedeutend, ad Fam. XVI 8: *ego certe singulos eius versus singula eius* (man hat ἀληθείας vermuthet) *testimonia puto.*

310) Es ist irrig, wenn man Zeichnungen älterer Vasenmaler, wie des Exekias, auf Euripides zurückzuführen versucht hat. Ebenso mag bei den Werken der Späteren, wie bei etruskischen und römischen Grabdenkmälern auch die jüngere Tragödie überhaupt mitgewirkt haben.

mit Euripides. Naturgemäfs mufsten die grofsen Meister sich vorzugsweise von dem geistesverwandten Dichter, der nach gleichen Principien arbeitete, angezogen fühlen, und so ihre Werke mehr und mehr jenen dramatisch-bewegten Charakter annehmen, der sie kennzeichnet.

Beurtheilung des Euripides.

Euripides hatte anfangs keinen leichten Stand. Da er die betretene Bahn nicht verfolgen mochte, schlofs er sich weder an Aeschylus, noch an Sophokles an, sondern geht seinen eigenen Weg und erwarb sich daher nur allmählich Anerkennung. Seine äufseren Erfolge waren niemals glänzend. Oft erregte er das lebhafte Mifsfallen des Publikums; besonders an den skeptischen Ausfällen des Euripides nahm der gesunde Sinn des Volkes Anstofs.[311]) Die Athener waren gewohnt, an ihren Dichtern scharfe Kritik zu üben; so hat es dem Euripides niemals an Gegnern und leidenschaftlichen Tadlern gefehlt. Keiner hat ihn mit solcher Ausdauer und Consequenz angegriffen als Aristophanes; noch zuletzt wird in den Fröschen über den todten Tragiker und seine Poesie ein unbarmherziges Gericht gehalten. Ebenso scheinen die anderen gleichzeitigen Komödiendichter, wenn sie auch schonender verfuhren, dem Tragiker nicht gerade freundlich gesinnt gewesen zu sein. Allein gerade diese scharfe und mitunter einseitige oder übertriebene Kritik der Komiker beweist am besten, welche Bedeutung jene Richtung hatte, die Euripides mit Ausdauer verfolgte. Und aller dieser Anfechtungen ungeachtet dringt der Dichter durch; anfangs huldigte wohl hauptsächlich die jüngere Generation dem Vertreter der neuen Richtung.[312])

311) Seneca Epist. 115, 15, wo eine Stelle über die Macht des Goldes übersetzt wird: *cum hi novissimi versus in tragoedia Euripidis pronuntiati essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen consurrexit uno impetu, donec Euripides in medium ipse prosilivit petens, ut exspectarent viderentque, quem admirator auri exitum faceret: dabat in illa fabula poenas Bellerophontes.* Auch diese Stelle mag Anstofs erregt haben, aber sicherlich vor allem die freigeistigen, irreligiösen Aeufserungen des Helden, auf die jene Anekdote sich ursprünglich beziehen mochte. In ähnlicher Weise vertheidigt sich Euripides gegen den Tadel seines Ixion: *οὐ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον, ἢ τῷ τροχῷ προσηλῶσαι* (Plutarch de aud. poet. 4). Der Eingang der Melanippe rief einen Sturm des Unwillens im Theater hervor (Plut. Erotik. 13: *ἀκούεις δὲ δήπου τὸν Εὐριπίδην, ὡς ἐθορυβήθη ποιησάμενος ἀρχὴν τῆς Μελανίππης*).

312) Vgl. Aristophanes Wolken 1370 ff.

Allmählich wird er der entschiedene Liebling des Publikums[313]); selbst Gegner und Widerstrebende können seinem Einflusse sich nicht entziehen. Man kann aber nicht behaupten, dafs Euripides mit unwürdigen Mitteln um Gunst geworben oder jeder augenblicklichen Laune und Neigung der Menge gehuldigt habe. Euripides war dem Publikum gegenüber eher schroff und weit davon entfernt, sich unbedingt seinem Geschmacke zu fügen, wo derselbe mit der eigenen Ueberzeugung nicht stimmte.[314]) Aber indem er dem veränderten Geiste der Zeit mit vollem Bewufstsein sich anschliefst und denselben in seiner Kunst zur Geltung zu bringen sucht, konnte dem talentvollen, reichbegabten Dichter schliefslich der Erfolg nicht fehlen.

Bei Lebzeiten des Euripides waren die Meinungen getheilt; nach seinem Tode gestaltet sich das Urtheil immer günstiger. Die jüngeren Tragiker standen alle unter seinem Einflusse, und doch war keiner fähig ihn zu erreichen oder zu ersetzen; daher stieg Euripides in der allgemeinen Achtung. Plato spricht von ihm mit Anerkennung[315]); Aristoteles berücksichtigt in der Poetik nächst Sophokles hauptsächlich den Euripides, obwohl er seine Schwächen nicht verkennt. Beide Dichter gelten ihm als die vorzüglichsten Vertreter der tragischen Kunst.[316]) Die Kritik der Alexandriner sucht, unbeirrt durch die widersprechenden Beurtheilungen, welche der Dichter bei den Früheren erfahren hatte, Lob und Tadel auf ein richtiges Mafs zurückzuführen[317]); später tauchen ohnmächtige Ver-

313) Dies bezeugt Aristophanes in den Fröschen: Dionysus, den die Sehnsucht nach dem dahingeschiedenen Dichter in den Hades hinabführt, erscheint als Repräsentant der allgemeinen Stimmung.

314) Valer. Max. III 7, Ext. 1: *ne Euripides quidem Athenis adrogans visus est, cum postulante vi populo, ut ex tragoedia quandam sententiam tolleret, progressus in scaenam dixit se, ut eum doceret, non ut ab eo disceret, fabulas componere solere.* Die Abänderung, welche Euripides mit dem Eingange der Melanippe vornahm (Plut. Erotik. 13), war nur eine scheinbare Nachgiebigkeit.

315) Plato Rep. VIII 568 A: *οὐκ ἐτὸς ἥ τε τραγῳδία ὅλως σοφὸν δοκεῖ εἶναι καὶ ὁ Εὐριπίδης διαφέρων ἐν αὐτῇ*, wo der Philosoph eben nur das allgemeine Urtheil ausspricht.

316) Der Redner Aeschines c. Timarch. 153 schreibt: *ὁ οὐδενὸς ἧττον σοφὸς τῶν ποιητῶν Εὐριπίδης*, Lykurg c. Leokr. 100: *διὸ καὶ δικαίως ἄν τις Εὐριπίδην ἐπαινέσειεν, ὅτι τά τε ἄλλ' ὢν ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ τοῦτον τὸν μῦθον* (vom Opfertode der Tochter des Erechtheus) *προείλετο ποιῆσαι.* In der mittleren Komödie ist der *Φιλευριπίδης* (Com. I 341 M.) eine beliebte Bühnenfigur.

317) Namentlich Aristophanes von Byzanz und Didymus, die keineswegs

suche in apologetischer Richtung auf. Euripides steht der Denk- und Gefühlsweise der Neueren näher als irgend ein früherer hellenischer Dichter. Daher war er nicht nur der erklärte Liebling der Alexandriner und der Römer, sondern er hat auch lange Zeit bei den Neueren ausschliefsliche Gunst genossen, während Aeschylus und Sophokles nur geringe Beachtung fanden. Aber eben diese Ueberschätzung mufste den Widerspruch hervorrufen. Hatte man früher unbedingt alles an Euripides bewundert, so gefiel sich später die Kritik darin, den Ruhmeskranz des Tragikers schonungslos zu zerpflücken. Aber immer von neuem ward der Versuch einer Ehrenrettung gemacht. Wenn die Vergleichung mit seinen Vorgängern nicht zu Gunsten des Euripides ausfallen konnte, so stellen seine Freunde den Grundsatz auf, man müsse ihn mit einem anderen Mafsstabe messen. So schwankt das Urtheil über Euripides noch immer zwischen unvereinbaren Gegensätzen.

Wenn kein anderer Dichter zu seiner Zeit Gunst und Ungunst in solchem Mafse erfahren hat und wenn die gleiche Erscheinung sich später wiederholt, so kann dies eigenthümliche Schicksal des Euripides nur aus dem zwiespältigen Wesen seiner Poesie erklärt werden. Wir blicken hier in eine geistige Welt, wo die verschiedenartigsten Elemente mit einander kämpfen. Licht und Schatten sind fast gleichmäfsig vertheilt; was den einen anzieht, stöfst den anderen zurück. In ästhetischer wie in sittlicher Beziehung fordert der Dichter überall die Kritik heraus, und es wird schwer, ihm gerecht zu werden. Es ist viel leichter, die Schwächen und Mängel seiner Poesie, welche in die Augen springen, als die Schönheiten und Vorzüge ins rechte Licht zu setzen. Euripides entbehrt jener inneren Harmonie, die wir bei den anderen grofsen Tragikern antreffen. Legt man ein Drama von Aeschylus oder Sophokles aus der Hand, so wird man nie ohne das Gefühl eines reinen Genusses scheiden. Die Hoheit und Gröfse des einen, wie die milde Klarheit und der Adel des anderen werden nicht leicht verfehlen uns in die rechte Stimmung zu versetzen, mag auch immerhin Einzelnes unserer Empfindungsweise widerstreben oder den Forderungen eines gesteigerten Kunstsinnes nicht völlig entsprechen. Ganz anders

darauf ausgehen, wie die Späteren, die Mängel der Euripideischen Kunst zu rechtfertigen; man vergleiche besonders die Scholien zur Andromache.

Euripides. Einzelnes ist von unvergleichlicher Schönheit und übt die mächtigste Wirkung aus, aber das Ganze wird uns selten wahrhaft befriedigen und jene befreiende Gewalt bekunden, welche aller echten und gesunden Poesie eigen ist.

Und doch ist Euripides trotz seiner Verirrungen ein reich begabter, bedeutender Geist; er war eigentlich der letzte grofse Dichter, den Athen, den Griechenland hervorgebracht hat, der eben, weil er an der Grenzscheide zweier Epochen steht, schon vielfach auf die Zukunft hindeutet und ihre Entwicklung wesentlich bestimmt. Als Euripides auftrat, hatte die hellenische Poesie ihren Höhepunkt bereits erreicht. Das entschiedene Hervortreten des Subjektiven, das Vorherrschen der Reflexion ist ein deutliches Zeichen des herannahenden Verfalls der Kunst. Bei Euripides ist dieses Element mächtiger als bei jedem anderen. Seine Stücke tragen mehr oder weniger den Charakter der Selbstbekenntnisse an sich; alles ist vom Eindrucke des Augenblickes abhängig, wie für die Wirkung des Augenblickes bestimmt. Es ist oft weit mehr ein psychologisches und culturgeschichtliches als ein ästhetisches Interesse, welches hier Befriedigung findet. Aber gerade weil diese Dramen ein getreues Abbild der Kämpfe jener Zeit sind, wie von dem, was der Dichter erlebte und was ihn innerlich beschäftigte, ergriffen sie mit wunderbarer Gewalt die Zeitgenossen und gleichgestimmte Gemüther der folgenden Jahrhunderte.

Das innere Leben, das dichterische Schaffen des Euripides hängt durch unsichtbare Fäden mit der Gegenwart zusammen; sein reizbares Gemüth ist für alle Eindrücke empfänglich. Alle Bestrebungen der Zeit wirken mehr oder minder auf diese universelle Natur ein; seine dramatischen Arbeiten sind recht eigentlich Erzeugnisse der verworrenen, disharmonischen Welt, die ihn umgiebt. Nur wer genau vertraut wäre mit der Gemüthsverfassung des Dichters wie mit den allgemeinen Zuständen, vermöchte uns das volle Verständnifs dieser Werke zu erschliefsen. Die Zeit, welcher der Dichter angehört, ist eine äufserst bewegte; sie ist durchaus erfüllt von einem revolutionären, widerspruchsvollen Geiste; ein tiefer Bruch geht durch sie hindurch. Dieser Zweifel, diese Zerrissenheit war nichts weniger als günstig für die Pflege echter Poesie, welche Sammlung, ruhiges und gefafstes Wesen erheischt. Euripides ist ganz ein Kind dieser Zeit; seine zart organisirte Natur empfindet alle diese Unruhe und

Zerrissenheit mit; ein zwiespältiges Wesen, eine trübe, trostlose Ansicht der Welt tritt uns überall bei ihm entgegen. Während das Gemüth des Sophokles sich mit dem überlieferten Glauben beruhigt, ist bei Euripides eine kalte, skeptische Betrachtung, eine rationalistische Auffassung der Dinge herrschend.

Frauencharaktere. Es ist immer ein Zeichen einer sinkenden Zeit, wenn in der Literatur das weibliche Element vor dem männlichen bevorzugt wird; darin äufsert sich eben die übermächtig werdende Subjektivität.[318]) Gefördert wird diese Richtung dadurch, dafs, wenn eine Gattung der Kunst ihren Höhepunkt erreicht hat, man vor allem darauf ausgeht, neue, noch nicht verbrauchte Stoffe zu gewinnen. Daher treten auch bei Euripides weibliche Charaktere entschieden in den Vordergrund. Mindestens in der Hälfte seiner Dramen fällt die Hauptrolle oder doch ein wesentlicher Antheil an der Handlung Frauen zu[319]); demgemäfs wird auch der Chor meist aus Frauen gebildet. Ebenso ist nicht zu verkennen, dafs dem Dichter die Darstellung weiblicher Charaktere in ungleich höherem Grade gelingt. Während die Männer nicht selten als charakterlose Schwächlinge erscheinen, denen alle Würde abgeht, zeigen die leidenschaftlichen Frauen eine Energie des Willens und eine Klarheit des Geistes, die uns unwillkürlich Theilnahme einflöfst. Auch hier wird uns ein treues Zeit- und Sittenbild geboten.

Euripides bringt die verschiedenartigsten Frauencharaktere auf die Bühne. Das Motiv der Liebe, in der älteren Tragödie nur ausnahmsweise benutzt, hat den Dichter vorzugsweise beschäftigt. Doch reizte ihn nicht so sehr die Schilderung zarter innerer Neigung, sondern er bewährt sein grofses Talent vor allem in der Darstellung heifser, krankhafter, frevelnder Leidenschaft (Phädra, Kanake, Stheneböa), wie in der Charakteristik verführerischer Frauen, welche überall Unheil stiften (Helena, Aerope). Die Raserei der Eifersucht und ungezügelte Rachgier (Medea, Hekuba), den Gipfel des Wahnsinns (Agaue in den Bakchen) weifs Euripides ergreifend zu schildern. List und Verschlagenheit der Frauen ist ein Lieblingsthema; nicht nur Helena, Medea (im Aegeus), Ino und andere, sondern auch

318) Aufserdem trägt dazu bei, dafs in solchen Zeiten die Frauen sich häufig noch mehr ursprüngliches Wesen bewahrt haben.

319) Dramen, in denen gar keine Frauen auftraten, wie der Philoktet, bilden die Ausnahme.

reine Naturen wie Iphigeneia haben Freude an dem künstlich verschlungenen Spiel der Intrigue. Indes weifs Euripides auch den Adel der Frauennatur zu zeichnen; so die hingebende Liebe der Gattin in der Alkestis, die Mutterliebe in der Danaë; dann die selbstlosen Heldinnen, welche willig, ja sogar aus freiem Entschlusse ihr Leben für andere aufopfern, wie Polyxena, Iphigeneia, Makaria.[320])

Euripides ist mit den Empfindungen und dem Gemüthsleben der Frauen vollkommen vertraut. Er hat namentlich ihre Fehler und Schwächen gründlich studirt. Das häusliche Leben zu Athen wie überall in Griechenland befand sich damals in tiefem Verfall; die gedrückte Stellung der Frauen übte, je länger je mehr, einen entsittlichenden Einflufs aus. Wenn der permanente Kriegszustand, seitdem der Bruch zwischen Athen und Sparta entschieden war, im Allgemeinen auf die Moralität ungünstig einwirkte, so scheint auch die Frauenwelt davon berührt worden zu sein, daher Euripides, dessen Phantasie von Anfang an Frauencharaktere anzogen und lebhaft beschäftigten, mit sichtlicher Vorliebe immer mehr die Schattenseite heraushebt. Aber der Dichter erscheint hier nicht blofs als ruhiger, unbefangener Beobachter der Wirklichkeit; die beständigen, oft wenig motivirten Ausfälle auf die Frauen verrathen eine gewisse Gereiztheit. Es ist nicht zweifelhaft, dafs eigene unglückliche Erfahrungen, die zerrütteten häuslichen Verhältnisse mitwirkten. Es ist gewifs nicht Zufall, dafs der Dichter, dem der Frieden einer glücklichen Häuslichkeit versagt war, in seinen Dramen so häufig Bilder schlimmer Frauen zeichnet. Diese Schilderungen sind nicht nur naturgetreu, sondern auch reichlich mit tendenziöser Zuthat gesättigt. Der Dichter trägt seine Lehren und Warnungen mit dem Tone fester Ueberzeugung vor, welche aus eigener Erfahrung entspringt. Jene leidenschaftlichen Invektiven sind der Ausdruck des quälenden Kummers, der des Dichters Gemüth belastete. (S. S. 479 f.)

Für die sittliche Hebung der Frauenwelt hat Euripides nichts gethan. Er geht zwar nicht auf die Idee der Emancipation ein, die damals auftauchte, aber ebenso wenig redet er der Rückkehr zu der althellenischen Sitte das Wort, wo die Frau allgemeinste Achtung genofs und dem Manne als würdige Genossin zur Seite stand, son-

320) Im Erechtheus verhält sich die zum Opfer bestimmte Königstochter nur leidend; hier war der Patriotismus der Mutter (Praxithea) in den Vordergrund gerückt.

dern er kennt nur ein Mittel, um dem einreifsenden Verderben zu steuern, die Verschärfung des Zwanges, der eben die Frauen demoralisirt hatte. In der Berührung mit der Aufsenwelt findet er den Grund aller Uebelstände. Der Dichter, der vorzugsweise Frauen auf die Bühne bringt, vergifst nicht leicht, wenn eine Frau sich blicken läfst, es zu entschuldigen.[321]) Dieser Zug dient nicht zur Charakteristik der heroischen Zeit (auf eine historisch treue Darstellung ist es bei Euripides überhaupt nicht abgesehen), er ist auch nicht der Gegenwart entlehnt, welche solche Dinge schon leicht nahm, sondern es ist dies eine persönliche Ansicht des Dichters, der den offenbaren Widerspruch, in den er sich verwickelt, gar nicht inne wird.

Charakter des Euripides.

An dem sittlichen Charakter des Euripides haftete kein Makel. Die Komödie, welche begierig jede Gelegenheit ergreift, um den Tragiker zu verunglimpfen, würde ihre Neckereien nicht unterlassen haben.

Das Gemüth des Dichters war ernst gestimmt und neigt zu trüber Weltanschauung hin, wie dies in sinkenden Zeiten mehr oder weniger bei jedem grofsen Manne der Fall ist. Herbe persönliche Schicksale trugen dazu bei, diese Naturanlage zu steigern. Daher wird uns Euripides als finster und verbittert geschildert; herzliches Lachen war ihm unbekannt, nicht einmal beim Weine gab er sich dem Scherze und Spotte hin.[322]) Auch die bildende Kunst, wenn sie den Dichter darstellt[323]), leiht den Gesichtszügen, die Geist und Empfindung verrathen, den scharf ausgeprägten Charakter tiefen Ernstes, der nur durch einen gewissen gutmüthigen, wohlwollenden Zug gemildert wird, und diese Auffassung entsprach gewifs der Wirklichkeit. Dafs Euripides in seiner melancholischen Gemüthsverfassung

321) Wie z. B. Phönissen 92, Andromache 877.

322) Alexander Aetolus bei Gellius XV 20, 8, Biograph und Suidas I 2, 640. Der Biograph hebt auch den starken Bartwuchs (vgl. Aristoph. Thesmoph. 190) und die Sommerflecken im Gesicht hervor.

323) Von Euripides, der später die gröfste Popularität genofs, sind uns zahlreiche Bildnisse erhalten. Aufser einer mehr als lebensgrofsen Statue im Museum Chiaramonti zu Rom (wohl eine annähernd treue Reproduction der Bildsäule im attischen Theater, s. oben S. 38; eine andere in Konstantinopel beschreibt Christodorus Anth. V = ep. 1 III 162 Jac.) und der kleinen Albanischen Statue mit dem Verzeichnifs der Tragödien (s. S. 489, A. 80) kennt man mehrere Büsten des Dichters, zum Theil Doppelhermen (Euripides mit Sophokles oder auch Solon vereinigt) u. a. m.

die Stille und Einsamkeit liebte, ist begreiflich, und es hat etwas Ansprechendes, sich den Tragiker zu denken, wie er am liebsten in einer Felsgrotte der Insel Salamis verweilte, den Blick auf die bewegte Fläche des Meeres gerichtet, sinnend und dichtend. Daher erklärte man auch die entschiedene Vorliebe, mit welcher Euripides seine Metaphern und bildlichen Ausdrücke dem Meere und Schifferleben entlehnt.[324]) Allein Euripides war kein Einsiedler, der grollend sich vom Leben abwendet, sondern ungebrochenen Muthes nimmt er den Kampf mit den Mächten der Welt immer von neuem auf. Der Dichter hat in die verborgensten Falten des menschlichen Herzens geschaut und übt die Seelenmalerei mit vollendeter Meisterschaft. Diese seltene Menschenkenntnifs kann er sich nur durch unmittelbare Berührung mit dem bunten Treiben der Welt erworben haben.

Wie Euripides selbst keine rechte Freude am Leben hat, wie er den inneren Frieden nicht zu gewinnen vermag, so wenig darf man von ihm die befreiende Wirkung erwarten, welche die echte Poesie ausübt. Der wahre Dichter nimmt an dem, was er schafft, inneren Herzensantheil. Daraus entspringt eine wohlthuende Wärme und Innigkeit, die sich uns unwillkürlich mittheilt, wenn wir die Dichtung uns aneignen. Diese Liebe zum Gegenstande, die das Werk beseelt, empfinden wir nicht nur bei Homer, der in dieser Hinsicht einzig dasteht, sondern auch bei Aeschylus und Sophokles. Dem Euripides war jene glückliche Natur, welche mitten in den Widersprüchen des Lebens die innere Harmonie zu wahren weifs, versagt. Das Ringen und Kämpfen seines Geistes führt nicht zum Siege, sondern zur Resignation. Er behandelt die Bilder seiner Phantasie mit einer gewissen Gleichgültigkeit; daher lassen uns auch seine dramatischen Gestalten häufig kalt. Der Dichter fühlt dies selbst; ein wehmüthiges Geständnifs liegt in den Worten[325]): nur aus innerer Herzensfreude vermag der Dichter etwas zu schaffen, was andere erfreut; wen eigenes Leid drückt, der solle sich von der Musenkunst fern halten. Ein anderes Mal klagt er[326]), die alte Zeit habe wohl Dichtungen geschaffen, um die Lust froher Tage zu

324) Biograph: *ὅθεν καὶ ἐκ θαλάσσης λαμβάνει τὰς πλείους τῶν ὁμοιώσεων.*

325) Schutzflehende 180.

326) Medea 190 ff.

erhöhen, aber kein Sänger habe verstanden dem schwer bekümmerten Herzen Trost und Hülfe zu gewähren. Und es sieht ganz wie eine Selbstschilderung aus, wenn der Chor in der Alkestis singt[327]), er habe alle Höhen und Tiefen durchforscht, er habe es mit des Liedes Klängen und der Weisheit Lehren versucht, aber gegen die bittere Nothwendigkeit bieten weder des Orpheus fromme Weisen, noch die Heilmittel der Asklepiaden Abhülfe. Man sieht, wie tief Euripides das Bedürfnifs empfindet, sich durch des Geistes rastlos schaffende Thätigkeit über das, was ihn innerlich quält, zu erheben; aber seine Poesie vermag weder ihm noch anderen diesen Dienst zu leisten.[328])

Die politischen Ansichten.

Dem handelnden Leben steht Euripides, der sich am liebsten in die Einsamkeit zurückzog, fern, aber er ist den Zeitereignissen gegenüber nicht theilnahmlos. Dafs er mit scharfem Blicke und steter Aufmerksamkeit die politischen Vorgänge beobachtet, beweisen seine Dramen. Wohl kein anderer Tragiker hat so eingehend die Fragen des Tages erörtert, so häufig die Zustände der unmittelbaren Gegenwart berührt, wie Euripides, der eben auf diese Weise das Bild der fernen Heroenzeit zu beleben sucht. Mehr als einmal ist die dramatische Handlung nur eine durchsichtige Hülle für ganz bestimmte politische Zwecke, wie in den Herakliden, in den Schutzflehenden und in der Andromache. Euripides hat nicht den Ehrgeiz, sich auf der Rednerbühne geltend zu machen. Desto rückhaltsloser sprach er vor dem Publikum im Theater seine Ansichten über die öffentlichen Angelegenheiten aus. Hier glaubte er den rechten Boden für eine gedeihliche Wirksamkeit zu finden und so dem Staate mehr nützen zu können, als durch Betheiligung an dem unruhigen Parteigetriebe.[329])

Ein so subjektiver Charakter wie Euripides ist von den Stim-

327) Alkestis 962 ff.

328) Eine ganz andere Gesinnung bekundet Hesiod, s. Band I 926.

329) In der Antiope, wo der Dichter den Gegensatz zwischen politischer Thätigkeit und dem beschaulichen, auf geistige Interessen gerichteten Leben schilderte, hatte er seine Grundsätze ausführlich dargelegt. Die Schwierigkeiten, mit denen jeder, der damals in Athen sich an politischen Dingen betheiligte, zu ringen hatte, werden öfter nachdrücklich hervorgehoben, am anschaulichsten im Ion 585 ff.; und wenn hier 633 ff. das stille Glück einer zurückgezogenen Existenz gepriesen wird, vernimmt man des Dichters eigenes Glaubensbekenntnifs.

mungen des Tages abhängig; daher erscheinen seine politischen Anschauungen wandelbar. Im Anfange des grofsen Krieges nimmt er entschieden für Perikles und den Krieg Partei[330]), aber bald nachher agitirt er eifrig für den Frieden.[331]) Nach dem Frieden des Nikias geht er wieder mit Alkibiades und der Kriegspartei gegen Sparta[332]), während in den Schutzflehenden noch die friedliche Stimmung vorwaltet. Aber wenn auch Euripides sich öfter durch die Ereignisse oder durch seine nähere Umgebung bestimmen liefs, so ist er doch in den wesentlichen Grundsätzen sich treu und gleich geblieben. So sehr er auch mit den religiösen Anschauungen des Kritias sympathisiren mochte, so fern steht er der politischen Richtung dieses Staatsmannes und nimmt niemals weder für die Oligarchen noch auch für Sparta und die Lakedämonier Partei.

Hingebende warme Vaterlandsliebe ist ein charakteristischer Zug der Poesie des Euripides. Wiederholt wird der Satz ausgesprochen, es giebt nichts, was dem Menschen theurer wäre als die Heimath; daher wird auch das Unglück der Verbannung überall mit den lebhaftesten Farben geschildert. Nur ein schlechter Mann wird sein Vaterland gering achten. Wenn es sich um das Wohl des Vaterlandes handelt, verstummt jeder Eigenwille, jedes egoistische Interesse; der rechte Bürger mufs bereit sein, mit Freuden alles, selbst sein Leben aufzuopfern.[333]) Jede Gelegenheit benutzt der patriotische Dichter, um den Ruhm seiner Vaterstadt zu verkünden. Bald werden die natürlichen Vorzüge Attikas, bald der Ruhm der Autochthonie, das Glück einer freien Verfassung, die Humanität und das lebendige Rechtsgefühl seiner Bürger, der empfängliche Sinn für geistige Bildung gepriesen.[334]) Nicht minder liebt es Euripides, vaterländische Stoffe zu bearbeiten[335]) und auch sonst gelegentlich die

330) In den Herakliden.

331) Im Erechtheus; auch im Kresphontes, der derselben Zeit angehört, trat diese Tendenz hervor.

332) In der Andromache.

333) Die Verse Euripides fr. inc. 1034 Di. verrathen nicht sowohl eine weltbürgerliche Gesinnung, sondern sind Worte eines aus der Heimath Verbannten, der sein Unglück mit Würde trägt.

334) Und zwar nicht blofs in den Stücken, wo Attika der Schauplatz der Handlung war.

335) Lykurg gegen Leokr. 100 lobt den Euripides, weil er in seinem

Erinnerung an heimische Institutionen aufzufrischen. Eben deshalb zeigt er auch aufrichtigen Hafs gegen die Feinde seiner Vaterstadt. Sparta ist der Hauptgegenstand seiner Abneigung, die sich unzweideutig und nicht immer in passender Weise kund giebt.[336]) Aber diese Antipathie gegen die Widersacher, diese warme Theilnahme für die Gröfse und den Ruhm Athens ist frei von Engherzigkeit. Das Gefühl des Zusammengehörens der hellenischen Stämme, das Bewufstsein von dem hohen Berufe der Nation gegenüber anderen Völkern ist ihm gegenwärtig. Häufig wird in wirksamster Weise der Gegensatz zwischen Hellenen und Barbaren mit Nachdruck hervorgehoben.[337]) Bald dient die fremde Herkunft zur Entschuldigung und Rechtfertigung, häufiger wird sie als Vorwurf und Anklage benutzt.[338])

Für das patriarchalische Königthum der Vorzeit hat Euripides kein Verständnifs. Seine Könige auf der Bühne werden zu Zerrbildern der Tyrannis, oder wenn er sie in volksfreundlichem Lichte schildert, bewahren sie kaum einen Schatten der fürstlichen Gewalt. Euripides bekennt sich überall zu liberalen politischen Ansichten, huldigt entschieden dem Fortschritt. Aber er ist nichts weniger als Wortführer der damals herrschenden Ochlokratie; er hält an den Grundsätzen der attischen Demokratie fest[339]), ist aber nicht blind gegen ihre Fehler und Ausartungen. Manch freies Wort, manche ernste Rüge wird ausgesprochen. So tadelt er sehr entschieden den Mifsbrauch und schädlichen Einflufs der Redekunst im öffentlichen Leben. Die Vorzüge edler Herkunft und grofsen Besitzes weifs der Dichter wohl zu schätzen, aber die sicherste Stütze des Gemeinwesens ist ihm der Mittelstand; der Adel der Geburt, der Reichthum hat nur dann Werth, wenn sittliche Tüchtigkeit und ver-

Erechtheus durch die Wahl dieses Stoffes seine patriotische Gesinnung bekundet habe.

336) In den letzten Jahren beobachtet der Dichter in diesem Punkte gröfsere Mäfsigung.

337) Die bekannten Verse in seinem letzten Stücke Iphigeneia Aul. 1400: *βαρβάρων δ' Ἕλληνας ἄρχειν εἰκός, ἀλλ' οὐ βαρβάρους, μῆτερ, Ἑλλήνων· τὸ μὲν γὰρ δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι* wiederholen nur, was er in früheren Jahren im Telephus (fr. 717) und Philoktet (adesp. fr. 8 N.?, Di. p. 352 B) fast mit gleichen Worten gesagt hatte.

338) Vgl. Medea 1339, Androm. 649. 665.

339) Besonders in den Schutzflehenden benutzt Euripides die Gelegenheit, um die Principien der Demokratie darzulegen.

ständige Einsicht damit verbunden sind, die auch dem armen und geringen Manne nicht versagt sind. Der Dichter ist vorurtheilsfrei genug, um offen auszusprechen, dafs von Natur alle Menschen gleich sind; und wenn er die gleiche Berechtigung der unechten Kinder wiederholt vertheidigt, so geht er über die Schranken der nationalen Anschauung hinaus. Nirgends aber tritt die humane Gesinnung des Dichters so deutlich hervor, als wenn er die Stellung der Sklaven berührt. Es ist nicht zufällig, dafs Euripides Unfreie so häufig einführt und ihnen wesentlichen Antheil an der dramatischen Handlung zuweist; daher bietet sich überall Anlafs dar, das traurige Loos, die gedrückte Lage des Sklaven anschaulich zu schildern. Euripides erkennt auch in dem Sklaven die menschliche Würde an. Der Unfreie, der trotz der Erniedrigung der Knechtschaft den angeborenen Adel der Menschheit zu behaupten weifs, ist dem freien Manne gleich zu achten; daher verkehren auch die Sklaven bei Euripides mit ihrem Herrn gerade wie mit Ihresgleichen.[340]) Mit Vorliebe wird die treue Hingebung der Diener gegen ihren Herrn geschildert; aber es fehlt auch nicht an Beispielen milder Gebieter. Auch hier macht sich Euripides von den Vorurtheilen seiner Zeit und Umgebung frei und sucht eine bessere Zukunft vorzubereiten.

Die beständige Polemik gegen Orakel, die besonders in den reiferen Jahren bemerkbar wird, hängt mit der skeptischen Anschauungsweise des Dichters eng zusammen; aber auch andere Motive wirkten wohl mit. Der damals ganz offenkundig geübte Mifsbrauch der Orakel und Seherspräche zu selbstsüchtigen Zwecken war recht geeignet, die Mantik um alle Achtung zu bringen. Delphi nimmt während des peloponnesischen Krieges entschieden für Sparta Partei; daher ist es nicht auffallend, wenn die Abneigung des Dichters gegen Sparta sich in gehässigen, oft poetisch gar nicht motivirten Schmähungen des delphischen Orakels äufsert. Wie die Gegensätze sich unmittelbar berühren, so arbeiteten damals entschiedener Unglaube und dumpfer Aberglaube sich gegenseitig in die Hand. Mit dem Verschwinden der alten Religiosität war auch der Glaube an solche Offenbarungen tief erschüttert, und doch empfand man bei dem Schwanken aller Zustände das Bedürfnifs einer

Polemik gegen Orakel.

340) Aristophanes Frösche 949 spottet nicht mit Unrecht über die Redseligkeit der Sklaven bei Euripides, denen der Dichter selbst philosophische Reflexionen in den Mund legt.

höheren Autorität; dies führte die Gemüther der Masse immer wieder zu den Orakeln zurück. Das Unwesen der Spruchdeuter, welche mit echten und gefälschten Prophezeiungen bewufst und unbewufst als willfährige Werkzeuge die selbstsüchtigen Bestrebungen ehrgeiziger Staatsmänner unterstützten, trat in Athen gleich beim Anfange des grofsen Krieges hervor.[341]) Dieses Treiben erreichte seinen höchsten Grad, als man den Feldzug gegen Sicilien vorbereitete. Der Kriegseifer wurde hauptsächlich durch Orakel angefacht, welche die ausschweifendsten Hoffnungen hervorriefen.[342]) Besonders Alkibiades benutzte diese Spruchdeuter für seine Zwecke; alle Warnungen verständiger Männer wurden überhört. Bald trat eine Ernüchterung ein, da die hochfliegenden Erwartungen sich nicht erfüllten. Als die Sache einen ungünstigen Verlauf nahm und endlich das grofsartige Unternehmen gänzlich scheiterte, wendete sich der allgemeine Zorn und Unmuth gegen die Orakel.[343]) Euripides, der oftmals nur der Meinung des Tages Ausdruck giebt, steigert gerade von diesem Zeitpunkte an seine Angriffe.[344]) Vielleicht mischt sich auch eine versteckte Polemik gegen Sophokles ein, der von dem mantischen Elemente sehr ausgedehnten Gebrauch macht. So berechtigt der Unwille des aufgeklärten Dichters in diesem Falle war, so unpassend ist es, wenn er fortfährt das Orakel als Motiv der dramatischen Handlung zu benutzen.

Religiöse Ansichten.

Nirgends tritt die subjektive Weise des Euripides so deutlich hervor, wie in der Behandlung religiöser Fragen. Eine entschieden skeptische Stimmung bricht überall hervor. Der Dichter hat seine Bekenntnisse bald leise angedeutet, bald offen und rückhaltslos ausgesprochen; gerade hier können wir einen Blick in sein Inneres thun. Das ganze Gemüthsleben liegt vor uns aufgeschlossen da, und es ist oft mehr das pathologische Interesse am Dichter selbst, was uns zu der Lektüre dieser Dramen zurückführt.

Auch der Zweifel, der tief in des Menschen innerster Natur

341) Thukyd. II 21; dafs dieselbe Erscheinung sich auch anderwärts in Griechenland wiederholte, erhellt aus II 8. Und eben in diesem Momente erklärt sich Euripides im Philoktet (fr. 793) ganz entschieden gegen die Mantik und ihre Vertreter.

342) Plutarch Nik. c. 13.

343) Thukyd. VIII 1.

344) Doch hat sich Euripides niemals jenen Täuschungen hingegeben.

begründet ist, hat seine Berechtigung. Je tiefer einer die Probleme des Menschenlebens, die unerforschlichen Geheimnisse des Glaubens und der göttlichen Dinge überdenkt, desto eher werden Zweifel auftauchen und die Klarheit des Geistes, den Seelenfrieden trüben; aber diese Unruhe, dieses Verzagen darf in der gesunden Dichternatur nicht zur herrschenden Stimmung werden. Auch Aeschylus hat lange und viel die Räthsel des menschlichen Daseins erwogen, aber er wird dieses Zwiespaltes Meister, während Euripides, von verzehrender Unruhe gequält, beständig zwischen Widersprüchen hin und her schwankt.

Die Art des Euripides, religiöse Fragen zu behandeln, war ganz geeignet, die Gemüther zu verwirren und ihnen allen Halt zu rauben; denn er vermag wohl den Glauben an die Heiligkeit der alten Götterwelt zu erschüttern, aber nicht die ewigen Wahrheiten in reinerer Form mit der Kraft innerer Ueberzeugung zu verkünden. Wohl treffen wir auch bei Euripides einzelne Stellen an, wo er in würdiger Weise die Götter und ihr Walten, die Abhängigkeit des Menschen von höheren Mächten darstellt. Euripides hat eben offenen Sinn für alles Grofse und Bedrückende und weifs mit der wunderbaren Kunst seiner einschmeichelnden Redegabe selbst Ueberzeugungen, die er nicht theilt, wirksam vorzutragen.[345]) Aber diese Aeufserungen religiöser Denkart verschwinden gegenüber der rationalistischen Kritik, welche an der alten Sitte und dem alten Glauben geübt wird; der Geist des Zweifels beherrscht die Poesie des Euripides, erscheint als der eigentliche Kern seiner religiösen Weltanschauung.

Nichts berührt so unangenehm, als der Mangel einer festen Ueberzeugung. Wie Euripides den verschiedenartigsten Einflüssen ausgesetzt war, so sind auch seine Ansichten schwankend; wir begegnen den widersprechendsten Aeufserungen, nicht etwa blofs in verschiedenen Dramen, denn dies liefse sich entschuldigen, sondern öfter wird in einem Athem geradezu Unvereinbares ausgesprochen.[346])

345) Man vergleiche fr. inc. 905, wo Euripides die Grübeleien der Naturphilosophen verwirft und den für einen unseligen Mann erklärt, der nicht beim Anschauen dieser Welt Gottes Wirken inne werde (*ὃς τάδε λεύσσων ϑεὸν οὐχὶ νοεῖ*).

346) In den Troaden 884 ff. richtet Hekabe ihr Gebet an den Aether, den sie darum mit Zeus für eins erklärt und zugleich sein Wesen als unbegreiflich hinstellt, *εἴτ' ἀνάγνη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν*, um zuletzt mit vollständiger

Das letzte Vermächtnifs des Tragikers, die Bakchen, bieten dafür zahlreiche Belege. Auf den ersten Anblick scheint der Dichter, der dem Ziele seines Lebens nahe war, nach langen Kämpfen, wenn auch nicht Ruhe, doch Resignation gewonnen zu haben; sieht man aber genauer zu, so tritt der innere Zwiespalt mit aller Macht hervor; Euripides ist sich auch jetzt treu geblieben. Man empfängt den Eindruck, als sei es dem Dichter selbst nicht rechter Ernst, als treibe er mit den höchsten Fragen ein frivoles Spiel; will man ihn von dieser Anklage freisprechen, dann mag man zusehen, ob man ihn gegen den Vorwurf äufserster Unklarheit des Denkens und der Verwirrung der Begriffe, die sich in solchen Widersprüchen verräth, in Schutz nehmen kann.

Die hellenische Göttersage forderte unwillkürlich die Kritik heraus. Weder vor der Reflexion des nüchternen Verstandes, noch vor den Lehren einer vorgeschrittenen Naturkunde konnte sie bestehen, noch weniger aber den Anforderungen einer geläuterten Sittlichkeit genügen. Schon längst war der Polytheismus kühnen Zweifeln begegnet; gerade in dieser Zeit, welche alles Bestehende einer zersetzenden Kritik unterzog, waren die religiösen Ueberlieferungen und Ueberzeugungen den heftigsten Angriffen ausgesetzt. Die ganze Richtung des Euripides, seine naturphilosophischen Studien, sein vertrauter Verkehr mit den Sophisten, den Vertretern der Aufklärung, führte nothwendig zum Zweifel. Polemik gegen die Volksreligion ist immer noch mit einer religiösen Denkweise vereinbart. Aber Euripides geht weiter. Die Kritik der polytheistischen Götterwelt, der Tadel der Weltordnung, die ihm ungerecht, planlos, willkürlich erscheint, steigert sich zum Leugnen des Göttlichen überhaupt. So behandelt Euripides den Zeus mit ganz besonderer Ungunst, mit ausgesuchtestem Hohne. Eine unübersteigliche Kluft scheidet das in sich zerfallene Gemüth des Euripides von dem tiefreligiösen Sinne des Aeschylus.[347]) Auf diese skeptische Betrachtungsweise,

Accommodation an den Volksglauben das göttliche Strafgericht, welches über den Menschen waltet, anzuerkennen. Und zwar kokettirt der Dichter mit diesen verwirrten Phrasen; denn damit auch der harthörige Zuschauer aufmerksam werde, legt er dem Menelaus den Vers 889 *τί δ' ἐστίν; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν* in den Mund.

347) Man halte nur mit dem feierlichen Ernste des Chorliedes im Agamemnon 160: *Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν*, die Verse zusammen, mit denen vierzig

welche im Verlaufe der Zeit sich immer mehr steigert, war der Verkehr mit Protagoras gewifs nicht ohne Einflufs; aber man darf den Unglauben des Tragikers nicht lediglich auf diese Quelle zurückführen. Diese Denkweise ist nicht angelernt, sondern erscheint als das Resultat einer selbständigen geistigen Entwicklung. Man empfängt den Eindruck, als müsse der Dichter in einer früheren Zeit mit gläubiger Ueberzeugung und warmer Innigkeit an den Grundlagen des religiösen Glaubens fest gehalten haben, bis schwere Schicksale, herbe Lebenserfahrungen diesen Glauben erschütterten und die Liebe und Verehrung in bitteren Hafs verwandelten.

Euripides hat den Glauben an die Welt der Sage verloren. Wenn er demungeachtet fortfährt, heroische Stoffe in seinen Tragödien zu behandeln, so mufste er wenigstens das Eingreifen der Götter, die Orakel u. s. w. beseitigen oder doch möglichst beschränken. Aber der Dichter behält diesen Apparat bei, der ihm sehr bequeme Dienste leistet. Er ändert nicht die alte Ueberlieferung ab oder scheidet das Anstöfsige aus, sondern polemisirt gegen die Sage und erklärt dieselbe für eine Erfindung der alten Dichter; aber dann macht er auch wieder die Götter für das verantwortlich, was die Sage ihnen zuschreibt, behandelt also die Tradition als etwas Thatsächliches. Ist die kritische Stimmung schon an sich mit der Poesie nicht recht vereinbar, so kann das beständige Schwanken zwischen unvereinbaren Gegensätzen nur Mifsbehagen erregen.

Euripides' Stellung war eine besonders schwierige. Der Dichter gehört einer Zeit an, wo alles sich umgestaltet, wo das Alte seine Macht verliert, ehe noch das Neue sich selbständig gebildet und entwickelt hat. In solchen Zeiten kann ein grofser Geist wohl noch einmal den Versuch machen, das Ueberlieferte festzuhalten und es in der ihm gemäfsen Weise zu reproduciren. Was in dieser Richtung zu leisten war, hat Sophokles gethan, der im Ganzen unberührt bleibt von der verzehrenden Unruhe seiner Zeit. Euripides konnte und mochte diesen Weg nicht weiter verfolgen; für ihn gab es nur eins, das Neue frisch und mit allen Kräften zu ergreifen.

Jahre später Euripides seine Melanippe eröffnete fr. 483. 484: *Ζεύς, ὅστις Ζεύς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ*, und *Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο, Ἕλλην' ἔτικτε*, an dieser Stelle und in solchem Zusammenhange der Ausdruck entschiedenster Frivolität, und man wird den Wandel, der sich binnen eines Menschenalters vollzog, recht inne werden.

Aber er blieb auf halbem Wege stehen. Er hat nicht den Muth, sich von dem Herkommen ganz und gar loszusagen und ein völlig neues Gebäude aufzuführen, sondern geht darauf aus, das Alte und Ueberlieferte mit den Ideen der neuen Zeit zu verschmelzen. Aber diese Vermittelung ist ihm nicht recht gelungen; es entsteht etwas Zwiespältiges, welches nirgends volle Befriedigung gewähren kann. Euripides sucht die alten Geschichten nicht nach ihrem eigenen Geist und ursprünglicher Bedeutung, sondern mit steter Rücksicht auf unmittelbare Nutzanwendung darzustellen. Die Charaktere, die Gesinnungen, die Sprache seiner Dramen gehören durchaus der Zeit des Dichters an. Euripides berührt überall die treibenden Mächte, die weltbewegenden Gedanken seiner Zeit. Niemand wird den dramatischen Dichter tadeln, wenn er die Charaktere mit dem reicheren Inhalte der Gegenwart zu erfüllen, den Personen seiner Stücke kräftigeres Leben einzuhauchen bemüht ist. Allein mit den Gestalten der alten Sage und epischen Dichtung, die mit einer gewissen Naivität und Entsagung behandelt sein wollen, war eine so durchgreifende Umwandlung, welche die Heroen der Vorzeit ganz im Geiste des Jahrhunderts handeln und reden läfst und bis zu der äufsersten Grenze des Erlaubten fortschreitet, gar schwer zu vereinigen. Dieser Versuch, die moderne Weltanschauung mit den Traditionen alterthümlicher Poesie zu vermitteln, offenbart nur die Rathlosigkeit der Kunst. Euripides mufste vielmehr, indem er diese Bahn betrat, nun auch die ideale Welt des Mythus, die verbraucht war, an welche das Volk nicht mehr recht glaubte, gänzlich fallen lassen.[348]) Hätte sich der Dichter entschliefsen können, seinen Stoff aus der Geschichte und aus dem Leben selbst zu entnehmen, dann wäre er der Begründer der historischen Tragödie sowie des bürgerlichen Trauerspieles geworden. Jetzt treibt er mit den überlieferten Mythen ein freies, willkürliches Spiel. Weder dem Alten noch dem Neuen wird er gerecht; es besteht ein ungelöster Widerspruch, und alle Kunst des Dichters ist nicht im Stande, diese innere Unwahrheit zu verdecken. Ueber Ansätze und Anfänge einer neuen Kunstform ist daher auch Euripides nicht hinausgekommen.

348) Die Theorie des Aristoteles hält sich auch hier von jeder Engherzigkeit fern, indem sie das Festhalten an den herkömmlichen Stoffen (*τῶν παραδεδομένων μύθων ἀντέχεσθαι* Poet. c. 9. 8 p. 1451 B 24) nicht für unerläfslich erklärt.

Da Euripides nicht der Erste war, welcher die heroischen Sagen dramatisch bearbeitete, haben die Darstellungen der Epiker und Lyriker für ihn geringere Bedeutung[349]) als die Arbeiten seiner unmittelbaren Vorgänger, mit denen er nicht selten in der Bearbeitung derselben Stoffe zusammentrifft. Mit Aeschylus und Sophokles zugleich begegnet sich Euripides im Telephus, in der Iphigeneia, dem Palamedes, Philoktet, in der Elektra, im Oedipus, Polyidus. An Aeschylus lehnt er sich an in den Schutzflehenden, den Herakliden, in den Bakchen und im Phaethon.[350]) Häufiger trifft er mit Sophokles zusammen, wie im Alexander, Phrixus, in der Ino, den Peliaden, der Phädra, Danae, Andromeda, dem Oenomaus, Thyestes, Ion; nur ist es öfter ungewifs, wer zuerst von beiden sich einen Vorwurf erwählte.[351]) Aber auch neue Stoffe sucht Euripides zu gewinnen, wie der rasende Herakles, Temenus, Archelaus, Sthenoböa, Auge, Ino, Bellerophontes, Aeolus, Kresphontes, Melanippe (die erste, wie die zweite) und Antiope zeigen; namentlich benutzt er, gerade wie Sophokles, öfter die attische Sage, wie im Theseus, Erechtheus und in der Alope. Euripides ist eigentlich ein moderner Geist, wendet sich daher mit Vorliebe Aufgaben zu, welche der Denk- und Gefühlsweise seiner Zeit nahe lagen. Aber wie wir bei ihm überall auf unvermittelte Gegensätze stofsen, so hat er öfter auch wieder hochalterthümliche Sagen behandelt. Sittliche Bedenken liegen dem Euripides ganz fern, daher Aristophanes seine vernichtende Kritik des Tragikers gerade gegen diesen Punkt richtet.[352]) Selbst vor den widerwärtigsten Stoffen, wie der Behandlung der Blutschande im Aeolus, scheut Euripides nicht zurück. Manchmal nimmt er bei der Wahl des Themas auf die unmittelbare Gegenwart Rücksicht, wie in den politischen Gelegenheitsstücken, den Herakliden und den Schutzflehenden.

Auswahl und Behandlung der Mythen.

349) In der Helena folgt Euripides dem Stesichorus, wie er auch anderwärts diesen Dichter benutzt hat.

350) Der Sisyphus des Euripides war ein Satyrdrama. Aeschylus hatte diesen Stoff in einer Tragödie und in einem Satyrspiel behandelt; der Sisyphus des Sophokles ist problematisch.

351) Zuweilen behandelt Euripides einen Stoff episodisch, wie die Polyxena in der Hekuba, den seine Vorgänger zu einem selbständigen Drama benutzt hatten. Gleichheit des Titels deutet nicht nothwendig auf Gleichheit des Inhaltes hin; der Aegeus des Sophokles scheint von dem Aegeus des Euripides ganz verschieden gewesen zu sein.

352) Aristophan. Frösche 1043 ff.

Von einem Dichter, dessen Blick so ganz dem wirklichen Leben zugewendet ist, darf man keine ehrfurchtsvolle Behandlung der Mythenwelt verlangen. Wenn man jedoch meist den Euripides beschuldigt, dafs er allzu frei mit der Ueberlieferung umgehe und die Sagen gar zu selbständig abgeändert habe, so ist dieser Vorwurf in solcher Allgemeinheit nicht recht begründet. Freilich findet sich bei Euripides vieles, was gewifs nicht auf alter volksmäfsiger Tradition beruht, aber auch Aeschylus und Sophokles wie alle griechischen Dichter haben in nicht wenigen Fällen den Mythus umgestaltet. Begründeter Tadel trifft ihn nur dann, wenn er nach blofser Laune die Sage abändert, wenn er Fremdartiges und Widerstrebendes einführt, und von solcher Willkür hat Euripides sich nicht frei gehalten. Aber andererseits trifft ihn auch wieder der Vorwurf, dafs er allzu sehr von den überlieferten Stoffen abhängig ist, dafs er statt Unpassendes auszuscheiden oder den höheren Forderungen der Kunst gemäfs umzubilden, die verschiedenartigen, oft unvereinbaren Elemente der volksmäfsigen Sage aufnimmt.

Schon die alten Kritiker tadeln den Euripides, dafs er öfter eigenmächtige Abänderungen der überlieferten Sage sich erlaubt habe[353]); aber ob dieser Vorwurf immer begründet war, ist sehr ungewifs. Manchmal schliefst gerade Euripides sich enger an seine Vorgänger, an die Tradition an[354]) oder folgt auch einer zwar abweichenden, aber doch wohl bezeugten Fassung.[355]) Nicht einmal in der Darstellung desselben Mythus bleibt sich Euripides gleich; wenn er die Helena schildert, folgt er bald der gemeinen Ueberlieferung, bald schliefst er sich den phantastischen Neuerungen des Stesichorus an. In den Phönissen hat Oedipus nach der Entdeckung seiner Blutschande sich selbst des Augenlichtes beraubt, wie die alte Sage berichtete. Im Oedipus verläfst der Tragiker den herkömmlichen Weg; der unglückliche Dulder wird, noch bevor das grauenvolle Geheimnifs offenbar wurde, von den ehemaligen Waffengenossen des

353) Schol. Eurip. Hekuba 1 αὐτοσχεδιάζει ἐν ταῖς γενεαλογίαις.

354) So ist bei Euripides in Uebereinstimmung mit der gemeinen Tradition Polyneikes der jüngere Bruder, während Sophokles das Verhältnifs umkehrt.

355) Die Stiftung des Areopag wird von Euripides in der Elektra 1258 ff. in die Zeit des Kekrops verlegt, gemäfs der attischen Sage, während Aeschylus in den Eumeniden den Ursprung des Gerichtshofes an das Urtheil über Orestes anknüpft.

Laius geblendet, um an dem Thäter den Tod ihres Herrn zu rächen. Ob dies eigene Erfindung des Tragikers war oder ob er aus einer unbekannten Quelle schöpfte, steht dahin. Im Chrysippus benutzte Euripides die leidenschaftliche Liebe des Laius zu dem jugendlichen Sohne des Pelops, die durch Sage und ältere Poesie bezeugt war, um das verhängnifsvolle Schicksal des thebanischen Königshauses zu motiviren. Chrysippus, dessen edlen und reinen Charakter der Dichter dem des Hippolytus ähnlich geschildert hatte, nimmt sich selbst das Leben, und Pelops spricht über Laius, der ihm den Sohn entführt und zur blutigen That getrieben hatte, den Fluch aus, der sich an Laius und seinem Geschlechte in grauenvoller Weise erfüllen sollte. Die ältere Tragödie geht in ihrer schlichten, treuherzigen Weise dem Unwahrscheinlichen und von dem gewöhnlichen Weltlaufe Abweichenden nicht eben ängstlich aus dem Wege. Euripides, bemüht alles sorgfältig zu motiviren und der verstandesmäfsigen Auffassung gerecht zu werden, hat sich nicht selten Fiktionen erlaubt oder giebt der Ueberlieferung den Vorzug, welche den Ansprüchen einer kritischen, reflektirenden Zeit am besten zu genügen schien[356]), selbst auf die Gefahr hin, höhere poetische Interessen preiszugeben. Andererseits fühlt sich Euripides vielfach durch seine Vorgänger gehemmt und sucht neue Wege einzuschlagen. So schlofs seine Antigone mit der Vermählung der Heldin und des Hämon, indem wohl durch Vermittlung einer Gottheit die glückliche Lösung des Conflikts herbeigeführt wurde.[357]) Euripides ist reich an glücklichen poetischen Erfindungen, wenn er nur nicht die üble Gewohnheit hätte, oft selbst deren Wirkung wieder zu vernichten durch seine kühle, verstandesmäfsige Reflexion oder durch unzeitige Polemik, welche er gegen seine Vorgänger ausübt. So wird z. B. in der Elektra die Wiedererkennung des Orestes sehr geschickt motivirt; wenn aber dabei die Choephoren des Aeschylus, und zwar in ziemlich perfider Weise, kritisirt werden, so ist dies entschieden unstatthaft. Man mag es gelten lassen, dafs der Dichter die An-

356) Daher rühmt Dio Chrysost. 52, 14 II 161, 24 Di. am Euripides: *πλείστην μὲν ἐν τοῖς πράγμασι σύνεσιν καὶ πιθανότητα ἐπιδείκνυται*, vergl. auch 52, 11 II 160, 21: *ἥ τε τοῦ Εὐριπίδου σύνεσις καὶ περὶ πάντα ἐπιμέλεια, ὥστε μήτε ἀπίθανόν τι καὶ παρημελημένον ἐᾶσαι μήτε ἁπλῶς τοῖς πράγμασι χρῆσθαι.*

357) Der Bericht bei Hygin c. 72 bezieht sich nicht auf die Antigone des Euripides, sondern auf das Drama eines unbekannten Tragikers.

forderungen seines kritischen Zeitalters zu befriedigen und stillschweigend Mifsgriffe seiner Vorgänger zu verbessern sucht; aber solche Kritik der Vorgänger ist dem Dichter selbst nicht immer förderlich und, in einem ernsten Drama geübt, geradezu störend. So tadelt Euripides in den Phönissen den Aeschylus, weil er zur Unzeit vor der Schlacht die Schildzeichen ausführlich beschreiben läfst. Aber wenn Euripides diese Scene nach der Schlacht verlegt, so ist dies keine Verbesserung; denn vor dem Kampfe ist die Schilderung der bedeutungsvollen Zeichen, die für ihre Träger verhängnifsvoll wurden, wirksam, nach der Entscheidung erscheint diese Beschreibung als eine ziemlich müfsige Zugabe. Euripides mufste entweder seinem grofsen Vorgänger, der in poetischen Dingen richtigen, angeborenen Takt besitzt, folgen oder, wenn er es besser machen wollte, die Scene ganz weglassen; aber er entscheidet sich auch hier, wie öfter, für eine Halbheit.

Euripides, der darauf ausgeht, die mythischen Stoffe zeitgemäfs zuzurichten, bringt schon in seinen früheren Arbeiten gern einzelne Züge modernen Lebens an. So verspricht Alkmene in den Herakliden[358]) einem Dienstmanne, wie einem Sklaven, zum Lohn für gute Botschaft die Freiheit, und dieser nimmt sich sogar heraus, die Herrin an ihre Zusage zu erinnern. In der Hekuba[359]) ordnet die troische Frau, ehe sie das Nachtlager aufsucht, ihr Haar und beschaut sich im Spiegel, ganz wie eine eitle, gefallsüchtige Athenerin. Hier liegt gar nicht einmal die Absicht vor, die alte Zeit der Gegenwart näher zu rücken, sondern der bizarre Dichter hat Freude daran, die Einheit des Bildes durch heterogene Züge zu stören. Im Verlaufe der Zeit geht Euripides noch viel weiter. Die Heroenwelt wird immer menschlicher aufgefafst und dadurch der subjektiven Empfindung näher gebracht. Aber der Ernst und die Würde, mit welcher bisher die tragische Kunst diese Stoffe behandelt hatte, wird empfindlich beeinträchtigt, indem der Dichter bis ins kleinste Detail eingeht[360]), alle Richtungen der Zeit zur Anschauung bringt, die

358) Eurip. Herakl. 789. 890.

359) Eurip. Hekuba 923.

360) Wie in der Auge die Heldin im Heiligthum der Athene niederkommt; daher Aristoph. Frösche 1079 f.: *οὐ προαγωγοὺς κατέδειξ᾽ οὗτος καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς.* Diese ganze Manier des Tragikers verhöhnt Aristophanes ebendaselbst 980 auf das Treffendste.

socialen Fragen der Gegenwart erörtert. Und dicht daneben begegnen wir öfter wieder Zügen alterthümlicher Roheit, die der Dichter getreulich wiedergiebt, während die vorgeschrittene Kunst dergleichen meidet oder doch zu mildern sucht. Besonders liebt es Euripides, bestehende Zustände mit den dramatischen Vorgängen der alten Zeit zu verknüpfen; so weist er in der Andromache auf die Herrschaft der Nachkommen des Achilles im Molosserlande, in der Medea auf das Sühnopfer der Korinther für den Kindermord hin; in der taurischen Iphigeneia wird auf die Stiftung des attischen Artemiscultus zu Halae und Brauron Bezug genommen. Der Epilog, den häufig eine Gottheit spricht, leistet dabei gute Dienste.

Die Oekonomie der Euripideischen Tragödie.

Euripides ist mit dem Technischen der dramatischen Kunst wohl vertraut; er weifs, was auf der Bühne vorzugsweise wirksam ist. Daher beschränkt er sich auch nicht, wie Sophokles, auf geistige Mittel, sondern liebt es, die theatralische Darstellung für das Auge gebührend zu berücksichtigen. Ueberhaupt sucht Euripides weit mehr als seine Vorgänger den Wünschen und Neigungen des Publikums, denen die herkömmliche Sitte des dramatischen Wettkampfes erhöhte Bedeutung verlieh, entgegenzukommen. Das Unerwartete übt auf der Bühne die mächtigste Wirkung aus. Daher zieht Euripides der einfachen Fabel die verwickelte Handlung vor. Von plötzlichem Schicksalswechsel und Wiedererkennung wird ausgedehnter Gebrauch gemacht, aber eben deshalb auch der streng symmetrische Bau des Dramas, den die ältere Kunst festhält, mehr und mehr aufgegeben. Ueberhaupt ist die Oekonomie der Euripideischen Tragödie keineswegs überall tadellos.[361]) Dafs dem Dichter das Produciren leicht ward, erkennt man deutlich; aber eben diese glückliche Naturanlage und die Nöthigung, welche an den vielfach in Anspruch genommenen Dichter je länger, je mehr herantrat, in kurz bemessener Frist einen Dramencyklus zum Abschlufs zu bringen, führte zu einer gewissen Hast, deren Spuren die Arbeiten des Dichters unverkennbar zeigen. Die dramatische Anlage ist oft sehr lose. In den Troaden wird eigentlich nur eine Reihe tragischer Bilder aneinandergereiht. Episoden werden häufig eingeflochten; der Stoff, den sich der Dichter gewählt, erscheint ihm selbst entweder nicht ausreichend oder

361) Aristot. Poet. c. 13, 6 p. 1453 A 29: *Εὐριπίδης, εἰ καὶ τἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.*

nicht geeignet, um die volle Wirkung zu erzielen. Eine solche Episode ist oft an sich tadellos und wirksam, steht aber in keiner rechten Verbindung mit dem Ganzen oder wird nicht genügend motivirt.[362]) Gegen die Einheit der Handlung wird mehrfach gefehlt, zumal in der späteren Periode. Zuweilen wird eine doppelte Handlung eingeführt, so dafs die eine auf die andere folgt, statt sie in einander kunstreich zu verflechten, was unter Umständen sehr wirksam sein kann. So beginnt in dem zweiten Theile der Andromache eine ganz neue Handlung, und die Hauptperson des Dramas verschwindet vollständig.[363]) Mit der Einheit der Zeit und des Ortes geht Euripides sehr frei um.

Eine gewisse Fülle der Handlung kennzeichnet die meisten Dramen. Euripides begnügt sich nicht, wie Sophokles, mit dem Nothwendigen, sondern geht auf eine möglichst vollständige Darstellung aus; der Tragiker strebt das stoffliche Interesse des Publikums zu befriedigen. Aber dazu reicht der knapp bemessene Raum einer Einzeltragödie nicht recht aus; daher wird die Behandlung skizzenhaft, Einzelnes erscheint überflüssig oder nicht genügend motivirt.[364]) Aus der geringen Personenzahl entsprangen mancherlei Unzuträglichkeiten. Das Gespräch in den Phönissen zwischen Iokaste und dem verstofsenen Sohne über die Leiden der Verbannung veranschaulicht zwar die Situation; aber in diesem Momente, wo Polyneikes die Mutter und die langentbehrte Heimath wieder begrüfst, erwartet man nicht kalt verständige Reflexionen, sondern den Ausdruck warmen Gefühls zu vernehmen. Wenn in einer einleitenden Scene ein Begleiter des Polyneikes mit einem Vertrauten der Iokaste dieses Thema behandelte, würde man nichts daran auszusetzen haben. So fühlt sich Euripides aller Orten gehemmt.

362) Auf Euripides ist die Anmerkung des Aristoteles Poet. c. 9, 10 p. 1451 B 33 vollkommen anwendbar, wie die Medea, die Schutzflehenden, die Phönissen und andere Dramen zeigen.

363) Bei Nebenfiguren geschieht dies ebenfalls; in der Elektra wird die Heldin mit Pylades verlobt, ohne dafs auf den Landmann, an den sie früher verheirathet war, Rücksicht genommen wird.

364) Die Phönissen bieten dafür einen Beleg dar. Aristoteles Poet. c. 18 p. 1456 A 10 ff. bemerkt, dafs die Tragödie, wenn sie aus der Beschränkung heraustrete und nach der Weise des Epos sich an die Darstellung umfangreicher Handlungen wage, keinen rechten Erfolg erziele. Hier wird auch Euripides genannt, aber die Stelle ist in verderbter Gestalt überliefert.

Nach der hergebrachten Oekonomie des Dramas kann auch Euripides auf das epische Element nicht verzichten, und der Tragiker ist nicht sowohl darauf bedacht, es zu ermäfsigen, sondern pflegt sogar manches zu erzählen, was die ältere Kunst auf der Bühne darstellt.[365]) So geben die Prologe, welche die Form des Selbstgespräches regelmäfsig festhalten, Anlafs zu oft weit ausgedehnten Erzählungen; ebenso nehmen die Botenberichte einen breiten Raum ein. In der Andromache, wo die Handlung des zweiten Theiles auf einem ganz anderen Schauplatze vor sich geht, behilft sich der Dichter nur mit diesem Auskunftsmittel. Ebenso wenig thut in den Chorgesängen die Reflexion der Erzählung und Schilderung Eintrag. Auch in diesen erzählenden Partien ist das grofse formale Geschick des Dichters nicht zu verkennen. Erzählung.

Euripides, der mit künstlerischem Auge die Dinge anschaut, versteht durch die Fülle sinnlicher Realität die Darstellung zu beleben, selbst eine verwickelte Situation klar und bestimmt vor das Auge zu rücken, die Phantasie des Zuhörers anzuregen und zu fesseln. Dafs er in seiner Jugend die Malerkunst praktisch übte, blieb offenbar nicht ohne Einflufs auf seine dichterische Entwicklung; daher verweilt auch Euripides gern bei der Beschreibung von Kunstwerken.[366]) So wird im Ion der Bilderschmuck des delphischen Tempels geschildert, in der Hekuba der Stickereien des panathenäischen Peplus gedacht, und in den Phönissen unterläfst es der Dichter nicht, nach Aeschylus' Vorgange die Schildzeichen der Sieben vor Theben zu beschreiben. Auch auf Werke der Architektur und Plastik wird öfter Rücksicht genommen; man erkennt leicht, wie vertraut der Dichter mit diesem Gebiete war.[367]) Jedoch darf man nicht glauben, dafs die Plastik der damaligen Zeit eine tiefere Wirkung auf Euri-

365) Schol. Aesch. Eumen. 47 bezeichnet dies als *νεωτερικὸν καὶ Εὐριπίδειον*. Man vergleiche beispielsweise den Prolog im Philoktet des Euripides mit der Einleitung des Sophokleischen Aias.

366) Auch die verlorenen Dramen mögen manche Schilderung dieser Art enthalten haben, vgl. Hypsipyle fr. 764.

367) Bemerkenswerth ist, dafs, wenn einer etwas nicht aus eigener Anschauung kennt, er sich nicht blofs auf Hörensagen, sondern auch auf Gemälde beruft, wie Hippol. 1005, Troad. 682, Ion 271 (ähnlich schon Aeschylus im Prolog der Eumeniden 40 ff.). Auch in Vergleichungen bezieht sich Euripides gern auf Gebilde von Künstlerhand, nicht nur Denkmäler der Architektonik, sondern auch der Sculptur und Malerei.

pides ausgeübt habe. Die Kunst des Phidias und seine Schule hat keine innere Verwandtschaft mit dem Tragiker; überhaupt pflegt die hellenische Kunst jedes Mal dem Wandel zu folgen, der sich bereits in der Literatur vollzogen hat.[368]) Naturschilderungen sind nicht gerade häufig, obwohl es dem Dichter, der sich aus dem unruhigen Treiben der Menschen in die Einsamkeit seiner heimathlichen Insel zurückzuziehen pflegte, an lebendigem Naturgefühle nicht fehlte.[369]) Geographische Schilderungen, die Aeschylus liebt und die auch in den Jugendarbeiten des Sophokles noch öfter vorgekommen sein mögen, sind dem Euripides fremd.

Der Prolog. Eine griechische Tragödie hat nur mäfsigen Umfang; daher beschränkt sie sich häufig auf die Darstellung der Katastrophe. Euripides geht darauf aus, innerhalb des knapp bemessenen Raumes das Thatsächliche in möglichster Vollständigkeit zu geben und so das stoffliche Interesse der Zuschauer gründlich zu befriedigen; daher pflegt er ebenso im Eingange die vorangehenden Begebenheiten ausführlich zu berichten, wie er gern am Schlusse eine weitere Aussicht eröffnet. Dafs Euripides bemüht ist, die Voraussetzungen der Handlung klar darzulegen, und so dem Verständnisse zu Hülfe kommt, kann man nur billigen[370]); allein die Weise, wie er sich dieser Aufgabe entledigt, hat gerechten Anstofs erregt. Bei Aeschylus und Sophokles hängt die einleitende Scene mit der eigentlichen Handlung eng zusammen. Bei Euripides löst sich der Prolog mehr oder weniger ab. Aeschylus und Sophokles zeigen in der kunstreichen Behandlung des Eingangs eine grofse Mannigfaltigkeit; Euripides arbeitet den Prolog nach einem bestimmten Schema aus. Wenn Euripides bei Aristophanes die Deutlichkeit und Bestimmtheit der Exposition in seinen Dramen hervorhebt[371]), so ist dieses Lob gerechtfertigt; wenn

368) Die entsprechenden Epochen der bildenden Kunst treten regelmäfsig später ein als in der Poesie; so erinnert die Richtung der Plastik seit Skopas und Praxiteles entschieden an die Tragödie des Euripides.

369) Man vergleiche in einem Chorliede des Phaethon fr. 775 die Schilderung des anbrechenden Morgens.

370) Dafs Euripides regelmäfsig im Prolog dieser Verpflichtung nachkommt, während die anderen Dichter öfter im Verlaufe des Stückes an passender Stelle das Nöthige nachholen, bemerkt auch Aristot. Rhet. III 14 p. 1415 A 18.

371) Aristoph. Frösche 1122, wo Euripides die Prologe des Aeschylus kritisirt und ihm vorwirft: *ἀσαφὴς γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων.*

er aber weiter an seinen Vorgängern die Fülle des Ausdrucks tadelt, während bei ihm kein müfsiges Wort zu finden sei[372]), so bekundet der Tragiker allerdings auch hier seine präcise Redeweise, verfällt aber demungeachtet öfter in den Fehler ermüdender Weitschweifigkeit. Neben Prologen, welche sich mit einer summarischen, fast trockenen Uebersicht der Situation begnügen, finden sich andere, wo der Dichter über das Mafs des Nothwendigen hinausgeht. Dabei wird alles fern gehalten, was das Gefühl tiefer berührt, indem dies für spätere Scenen aufgespart wird. Diese Zurückhaltung ist manchmal geradezu verletzend. Nichts ist unpassender als der Prolog der Phönissen, wo Iokaste ohne jeden Herzensantheil von Dingen redet, welche sie so nahe berühren.[373]) Diese Manier in die Handlung einzuführen, welche die jüngeren dramatischen Dichter, nicht nur die Komiker, sondern wohl auch die Tragiker nach Euripides' Vorgange mit sichtlicher Vorliebe anwenden, betrachtet man als eine Eigenthümlichkeit dieses Dichters[374]), während es eher eine Rückkehr zu der ältesten Weise der Tragödie sein dürfte. Allein was dort zu dem einfachen, schlichten Wesen stimmen mochte und unter Umständen nothwendig war, da bei dem Vorwalten des lyrischen Elementes und bei der Beschränktheit der dramatischen Handlung manche Einzelheit sonst unverständlich geblieben wäre, zumal da in den Anfängen der scenischen Poesie die Zuschauer mit dem Sagenkreise der Tragödie noch nicht so vertraut waren wie später, das pafst nicht für die höhere Stufe der Kunst, wo der Dichter die Mühe einer sorgfältigen Exposition nicht scheuen durfte.

Schon Aristophanes[375]) findet das weite Ausholen, die Aufzählung einer langen Genealogie, mit welcher der Prolog meist eröffnet wird, unpassend und parodirt sehr ergötzlich die eintönige Manier der

Das Verdienst des Euripides erkannten auch die alten Kritiker an; so bemerken sie zur Andromache: *ὁ πρόλογος σαφὴς καὶ εὐλόγως εἰρημένος.*

372) Aristoph. Frösche 1178: *κἂν που δὶς εἴπω ταὐτὸν ἢ στοιβὴν ἴδῃς ἐνοῦσαν ἔξω τοῦ λόγου, κατάπτυσον.*

373) Weit passender hätte der Dichter dieses Amt dem Pädagogen übertragen, den er gleich nachher auftreten läfst.

374) Thomas Magister: *τὸ ἐν ἀρχῇ τοῦ δράματος τὴν ὑπόθεσιν διατυποῦν καὶ τὸν ἀκροατὴν ὥσπερ χειραγωγεῖν εἰς τὸ ἔμπροσθεν Εὐριπίδου τέχνημα.*

375) Aristoph. Frösche 946. Vgl. die anonyme Rhetorik (Rhet. Gr. I 436 [= II 228, 16 W.]) *ἐὰν μήτε πόρρωθεν ἄρχῃ, καθάπερ ἐν τοῖς πολλοῖς* (schreibe *προλόγοις*) *πεποίηκεν Εὐριπίδης.*

Euripideischen Technik. Man hat darauf hingewiesen, dafs, indem Euripides von der zusammenhängenden trilogischen Composition keinen Gebrauch mehr machte, ein solcher Prolog gewissermafsen ein ganzes Drama ersetzte, ohne zu beachten, dafs Sophokles, der in gleicher Lage war, von diesem Mittel niemals Gebrauch machte. Andere haben die Manier mit den Abänderungen, welche Euripides an den überlieferten Mythen vornahm, zu rechtfertigen versucht. Aber Euripides beobachtet dieses Verfahren auch da, wo er von jeder Neuerung der Sagen sich fern hält; z. B. der Prolog der Phönissen wiederholt nur Dinge, welche jedem Zuhörer vollkommen gegenwärtig waren. Am ersten läfst man diese Entschuldigung gelten, wo die Anlage des Dramas so verwickelt ist, dafs der Zuhörer ohne einen ausführlichen Vorbericht sich in dem Labyrinthe der künstlich verschlungenen Intrigue nur schwer zurecht finden würde. Diese Form, durch Erzählung der Vorgeschichte auf die kommenden Ereignisse vorzubereiten, ist eben nur ein Nothbehelf, für den sich Euripides entschied, theils weil er es anders machen wollte als seine Vorgänger, theils aus Bequemlichkeit, weil er die Mühe scheute, durch die lebendigere Form des Wechselgespräches uns mitten in die dramatische Handlung zu versetzen. Daher wird keines der erhaltenen Dramen durch einen Dialog eröffnet[376]); wohl aber geht der Monolog öfter in ein Wechselgespräch über. Meist tritt die Hauptperson oder einer der Mithandelnden auf; von dem Hülfsmittel, eine Nebenfigur einzuführen, um die nothwendigen Voraussetzungen der Handlung darzulegen, macht Euripides nur selten Gebrauch.[377]) Denn die Gottheiten, denen er gern dieses Geschäft überträgt[378]), sind, wenn auch nicht unmittelbar in die Handlung verflochten, doch mehr oder minder dabei betheiligt, obwohl der Dichter dieses Hülfsmittel meist recht wohl entbehren konnte. Er scheint dies selbst ge-

376) Nur die Iphigeneia in Aulis in ihrer gegenwärtigen Gestalt macht eine Ausnahme. Diese Mittheilung, die nur für das Publikum bestimmt ist, nimmt sich als Selbstgespräch im Munde der auftretenden Person oft seltsam aus; in der Medea rechtfertigt daher auch die alte Amme ihr Erscheinen 57: *ὥσϑ' ἵμερός μ' ὑπῆλϑε γῇ τε κοὐρανῷ λέξαι μολούσῃ δεῦρο Μηδείας τύχας.* Aber dies setzt eine leidenschaftliche Gemüthsbewegung voraus; davon ist in der Erzählung nichts wahrzunehmen.

377) Wie in der Medea.

378) Hierher gehört auch der Prolog der Hekuba, wo der Geist des ermordeten Polydorus passend das Drama eröffnet.

fühlt zu haben, und gleichsam um das Hereinziehen der höheren Mächte zu rechtfertigen, läfst er dann die Entwicklung der Handlung schon im voraus erzählen und zerstört so vollständig jede Ueberraschung. Man hat auch darin einen Fortschritt der dramatischen Kunst zu finden vermeint, indem der Dichter nicht darauf ausgegangen sei, die Neugierde zu befriedigen, sondern sich lediglich auf die Wirkung der dramatischen Situation verlassen habe. Diese Vertheidigung des Euripides ist nicht zutreffend. Es würde diese Manier selbst dann ein Mifsgriff sein, wenn Euripides verstanden hätte den überwältigenden Eindruck einer überraschenden Schicksalswendung auf seine dramatischen Figuren anschaulich zu machen und so den Zuschauer in Spannung zu halten und mit lebhafter Theilnahme zu erfüllen. Allein von dieser Sophokleischen Kunst ist wenig bei Euripides zu spüren.

Der Stil des Euripides.

Wenn der Stil der klarste Ausdruck der Persönlichkeit ist, so trifft dies vor allem bei Euripides zu. Die Sprache seiner Dramen harmonirt vollkommen mit dem Geiste seiner Poesie, für die weder der grandiose Ton des Aeschylus, noch die mafsvolle, mehr individualisirende Weise des Sophokles sich eignet. Von Anfang an steht der Stil des Euripides durchaus auf dem Standpunkte der unmittelbaren Gegenwart[379]); die Personen in seinen Tragödien reden die eigene Sprache des Dichters. Je ungewohnter dieser Ton auf der Bühne, desto mächtiger war die Wirkung. Euripides schuf eine mustergültige Form für die Zeitgenossen, wie für die Nachfolgenden.

Die Sprache des Dichters ist leicht, fliefsend und geschmeidig; was er sagen will, wird bestimmt und präcis ausgedrückt. Diese Klarheit und Verständlichkeit[380]) erreicht der Dichter besonders dadurch, dafs er sich möglichst an den herkömmlichen Ausdruck, an die übliche Bedeutung der Worte hält und doch mit diesen einfachen Mitteln die beabsichtigte Wirkung erzielt.[381]) Obwohl die Er-

379) Wenn Horaz Ars Poet. 95 sagt: *Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri, Telephus aut Peleus, cum pauper et exul uterque Proicit ampullas et sesquipedalia verba, Si curat cor spectantis tetigisse querela*, hat er die Tragödie des Euripides vor Augen. Neophron war vielleicht in diesem Punkte Vorläufer des Euripides; jedenfalls schlofs er und Aristarchus sich dem Euripides alsbald an.

380) Mit Recht wird der Vorzug der *σαφήνεια* allgemein bei Euripides anerkannt (vgl. Thomas Magister, Dio Chrysostomus 52, 14 II 161 Di.).

381) Sehr richtig charakterisirt Krantor, der den Euripides hochschätzte,

habenheit des tragischen Stils ihm fremd ist, versteht er doch in ergreifender Weise dem tragischen Pathos Ausdruck zu verleihen.[382]) Seine stilistische Kunst beruht auf sorgfältigen Studien; Euripides sammelt wie eine Biene passende Ausdrücke, eigenthümliche Gedanken und Bilder.[383]) Er wufste, dafs das Neue und Ungewohnte besonderen Eindruck macht, aber er meidet sorgfältig jedes Uebermafs. Mit feinem Takte wählt Euripides aus dem Sprachschatze das Angemessene aus[384]); die Redeweise der Gebildeten seiner Zeit ist für ihn Norm. Allein er erkannte recht wohl, dafs der attische Dialekt nicht für jedes Bedürfnifs ausreichte; daher wird öfter, als man glaubt, ein alterthümliches Wort, eine seltene Sprachform eingeflochten. Aber wo der Dichter dergleichen zuläfst, ist es in der Regel passend gewählt, dient dazu, der Darstellung eine bestimmte Färbung zu geben, macht niemals einen fremdartigen oder störenden Eindruck[385]); selbst der niedrige und alltägliche Ausdruck wird

seine stilistische Kunst Diog. Laert. IV 6 (26): *λέγων ἐργῶδες εἶναι ἐν τῷ κυρίῳ τραγικῶς ἅμα καὶ συμπαθῶς γράψαι.* Wie sehr Euripides dem Sprachgebrauche seiner Zeit huldigt, sieht man daraus, dafs er selbst edle Ausdrücke in geringschätzigem Sinne verwendet: *παλαιότης* ist ihm Einfalt, *σεμνός* stolz, hochmüthig (so auch Sophokles Ai. 1107), *σεμνύνεσθαι* grofsthun.

382) Longin. de subl. c. 15: *ἥκιστά γέ τοι μεγαλοφυὴς ὢν ὅμως τὴν αὐτὸς αὑτοῦ φύσιν ἐν πολλοῖς γενέσθαι τραγικὴν προσηνάγκασε*, was durch Beispiele erläutert wird.

383) Aristoph. Acharn. 398: *ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια οὐκ ἔνδον.* *Ἐπύλλια* sind nicht Verse (*ἰαμβεῖα*, wie der Scholiast das Wort fafst), sondern der Komiker bezeichnet damit die kunstreiche Phraseologie des Tragikers, wie er auch im Frieden 532 die *ἐπύλλια* des Euripides den *μέλη* des Sophokles gegenüberstellt, indem er an jedem Dichter das hervorhebt, was am meisten bewundert wurde; gleich nachher 534 nennt er den Euripides verächtlich einen *ποιητὴς ῥηματίων δικανικῶν.* In den Fröschen 941 rühmt sich Euripides, dafs er die Tragödie von dem Bombast des Aeschylus befreit habe: *ἴσχνανα μὲν πρώτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς, χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων, ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν.* Die Kühnheit, welche die enthusiastischen Verehrer des Dichters bewunderten (*παρακεκινδυνευμένον*, Aristoph. Frösche 99), liegt mehr in den Gedanken als in den Worten.

384) Aristot. Rhet. III 2 p. 1404 B 24 bezeichnet den Euripides als den ersten Vertreter dieser Richtung: *κλέπτεται δ' εὖ, ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ, ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος.*

385) So z. B. *ἔροτις* Elekt. 625, *ἐπιζαρεῖν* (von den Drangsalen, welche die Sphinx über Theben brachte) Phön. 45, *κέλωρ* Androm. 1034, *κέγχρωμα* Phön. 1386, das dorische *λῇς*, das ionische *πέπλωκα* Hel. 532, das äolische

durch die Umgebung geadelt.[386]) Daher war seine Darstellung durch Mannigfaltigkeit ausgezeichnet[387]), und mit Recht betrachten die alten Rhetoren den Dichter als Vertreter des mittleren Stils.[388])

Das Epos und die lyrische Poesie haben manchen Beitrag geliefert; indes dem Homer verdankt Euripides weniger als die älteren Kunstgenossen. Mit seinen Vorgängern hat Euripides vieles Gemeinsame, doch im Ganzen weit mehr mit Aeschylus als mit Sophokles. Anderes ist dem Tragiker eigenthümlich oder tritt uns hier zuerst entgegen; inwieweit eine Neuerung im einzelnen Falle vorliegt, läfst sich oft schwer entscheiden.[389]) Im Allgemeinen findet sich Ungewöhnliches mehr in den lyrischen als in den dramatischen Scenen und hier wieder häufiger in den erzählenden Partien als im Dialoge. Verhältnifsmäfsig die meisten Sprachneuerungen enthalten die späteren Arbeiten des Dichters.[390])

πεδαίρειν Phön. 1027, die abgekürzte Optativform τρέφοιν fr. 895, der Dativ ἐν φῷ statt φωτί Meleag. fr. 538; manches ist durch die Abschreiber verwischt, wie εἶν statt εἶναι, der Nominativ des Reflexivpronomens ἵ u. a. Wenn er einen Vers aus Aeschylus (Philokt. fr. 246) herübernimmt, so vertauscht er ἐσθίει mit θοινᾶται, s. Aristoteles Poet. c. 22, 7 p. 1458 B 23. Aber Euripides wendet Glossematisches niemals aus Ostentation an, sondern er verfährt mit so feinem Takte, dafs man oft kaum merkt, wenn er ein seltenes Wort einflicht.

386) Vergl. Longin. de subl. c. 40.

387) Biograph: ποικίλος τῇ φράσει καὶ ἱκανὸς ἀνασκευάσαι τὰ εἰρημένα, ebenso Thomas Magister.

388) Biographie: πλάσματι δὲ μέσῳ χρησάμενος περιγέγονε τῇ ἑρμηνείᾳ ἄκρως εἰς ἀμφότερον χρώμενος ταῖς ἐπιχειρήσεσιν, Dionys. Halic. de vett. cens. 2, 11 V 423 ed. Lips.; ebenso läfst er de comp. verb. c. 23 V 170 als Vertreter der γλαφυρὰ καὶ ἀνθηρὰ σύνθεσις unter den Tragikern nur den Euripides gelten. (S. S. 461, A. 262,)

389) Jedenfalls hat Euripides nicht so viel geneuert als Aeschylus, und die Neubildungen, mit denen er die Sprache bereichert, zeigen einen wesentlich verschiedenen Charakter.

390) Bezeichnend ist die Vorliebe des Euripides für abstrakte Ausdrücke, namentlich Substantiva auf μα (solche Bildungen sind auch bei Aeschylus beliebt) und σις. Unter den Zusammensetzungen nehmen die mit πολύς (wie z. B. πολύμοχθος, welches Sophokles nur im Oedipus auf Kolonos 65 gebraucht) oder καλός, mit εὖ oder δύς im ersten Gliede gebildeten Worte die hervorragendste Stelle ein, was eine gewisse Nüchternheit der poetischen Anschauung bekundet. Zeitworte, mit zwei Präpositionen componirt, wo man öfter die eine leicht entbehren würde, sind häufig; besonders beliebt sind Zusammensetzungen mit ἀντί und σύν. Einzelne Neubildungen, wie δυσθνήσκω Elekt. 843, σταδιοδρομοῦμαι Herc. fur. 863, κακοβουλεύομαι Ion 877 entfernen sich von der stren-

Die Sauberkeit und gefällige Eleganz der Rede[391]), der wohlgegliederte, leicht übersichtliche Satzbau[392]), die Harmonie des Rhythmus und Tonfalles, wie der natürliche Wohllaut der Sprache übten eine mächtige Wirkung aus. Die Redegewalt des Dichters hat etwas Hinreifsendes, und wenn er den leidenschaftlichen Drang seiner Seele in die Worte legt, bestrickt er mit einem eigenthümlichen Zauber die Gemüther. Nicht unpassend verglich ein alter Kritiker den Redeflufs des Euripides mit Honigseim und Sirenengesang[393]), daher auch Aristophanes, indem er die Meisterschaft des Tragikers in der Handhabung der stilistischen Kunst willig anerkennt und selbst vieles von ihm gelernt zu haben eingesteht, dieses Lob dahin modificirt, Euripides habe seinerseits wieder der honigsüfsen Rede des Sophokles nicht weniges zu danken.[394]) Und in der That steht die Redeweise des Euripides dem Vortrage des Sophokles näher als der glänzenden Sprache, dem hohen Stile des Aeschylus, der vorzugsweise den Eindruck des Heroischen macht. Auch hier ist ein natur-

gen Regel der Gesetzmäfsigkeit, welche die Sprache sonst beobachtet; *συνασοφεῖν* Phön. 394 ist durch die antithetische Wendung, die zu dieser Wortform Anlafs gab, genügend gerechtfertigt; anderes dieser Art ist problematisch. Die Beiworte gehen vorzugsweise auf die äufsere Gestalt und Erscheinung der Dinge, haben nicht selten einen malerischen Charakter. Alles Gezwungene in Worten und Wortverbindungen hat Euripides sorgfältig vermieden. In der Medea 279: *οὐκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις* mufs man *εὐπρόσεκτος* herstellen, und die gleiche Verderbnifs liegt auch bei Aeschylus Pers. 91 in *ἀπρόσοιστος*, bei Sophokles Oed. Kol. 1277 in *δυσπρόσοιστος* vor.

391) *Κομψόν,* ein dem Euripides selbst sehr geläufiger Ausdruck, ist dafür das rechte Wort, welches freilich auch den Begriff des *πανοῦργον* in sich schliefst, daher Aristoph. Ritter 18 *κομψευριπικῶς*. Anderwärts bezeichnet der Komiker (s. A. 394) mit *τοῦ στόματος τὸ στρογγύλον* das Abgerundete, den leichten Flufs und Rhythmus des Euripideischen Stils. Den *ῥυθμὸς χαρίεις* hebt auch Thomas Magister hervor.

392) Anakoluthien finden sich nicht eben häufig und werden meist passend angewandt, um die innere Bewegung des Gemüthes dadurch anzudeuten, wie im Prolog der taurischen Iphigeneia.

393) Alexander Aetolus bei Gellius XV 20, 8 schildert das ernste, melancholische Gemüth des Dichters, fügt aber hinzu: *ἀλλ' ὅ τι γράψαι, τοῦτ' ἂν μέλιτος καὶ σειρήνων ἐτετεύχει.*

394) Aristoph. *Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι* fr. 397: *Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ, τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ κεῖνος ποιῶ·* und *Γηρυτάδης*? fr. 231 a: *ὁ δ' αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου ὥσπερ καδίσκου περιέλειχε τὸ στόμα.* (S. S. 463, A. 268.)

gemäfser Gang der Entwicklung deutlich zu erkennen. Sophokles führt die Erhabenheit der tragischen Diktion, die in Gefahr war, in Schwulst und Unnatur auszuarten, auf das rechte Mafs zurück; er verbindet Anmuth und Milde mit der Grofsheit und Würde, welche die ideale Welt der Tragödie fordert. Euripides, der diese Stoffe der Gegenwart näher bringt, verzichtet auf den Reichthum poetischen Schmuckes und sucht mehr durch vollendete Sauberkeit der Form, durch gewählten Ausdruck, durch die natürliche Frische und Lebendigkeit des Vortrags zu wirken.

Euripides, der stets die Wirkung genau berechnet, hält sich nicht immer auf gleicher Höhe. Oft zieht er absichtlich das Schlichte, scheinbar Kunstlose vor; manchmal that aber auch die Eilfertigkeit des Producirens Eintrag. So finden sich neben durchaus vollendeten Partien lang hingezogene [395]) oder nur in flüchtigen Umrissen hingeworfene Stellen. Die Leichtigkeit der Rede führt unwillkürlich zu einer gewissen Ueberfülle, daher Aristophanes wiederholt die Geschwätzigkeit der Euripideischen Tragödie tadelt.[396]) Zuweilen, namentlich in den Prologen, kommt die Darstellung der Prosa ziemlich nahe, indem nur hier und da ein dichterisches Wort oder Bild eingeflochten wird, um die Rede über die Weise des Alltagslebens zu erheben.

Der Stil des Euripides ist nicht frei von Manier. Aus der Raschheit, mit welcher der Dichter arbeitete, und der Einfachheit seiner Redeweise entspringt die Angewöhnung an gewisse conventionelle Wendungen und Phrasen, welche er über Gebühr wiederholt.[397]) Ebenso kehren unverändert dieselben Verse wieder [398]), woran die Kritik oft ohne Grund Anstofs genommen hat. So macht auch Euri-

395) Biographie: *ἐν δὲ τοῖς ἀμοιβαίοις περισσὸς καὶ φορτικός, καὶ ἐν τοῖς προλόγοις δὲ ὀχληρός.*

396) Aristoph. Frösche 943: *χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων*, und 1069: *εἶτ' αὖ λαλιὰν ἐπιτηδεῦσαι καὶ στωμυλίαν ἐδίδαξας*; vgl. auch 841: *ὦ στωμυλιοσυλλεκτάδη.* Die Redseligkeit rechtfertigt Dio Chrysostomus 52, 9 II 160 in dem Falle, wo ein Unglücklicher seine Erfahrungen schildert.

397) *Σοφός, σοφία, σοφίζεσθαι* sind Lieblingsworte des Euripides; auch *ναυστολεῖν* gebraucht er gern. Besonders geläufig ist ihm der Ausdruck *φροῦδος* (*ἐν πάθει* angewandt, s. Didymus Schol. Androm. 1054), den Aeschylus nur einmal Suppl. 861, Sophokles mit Mafs verwendet; Aristophanes parodirt diese Manier in den Wolken 718, vgl. auch Frösche 1343.

398) Der Vers Medea 693 kam schon in den Peliaden fr 604. 605 vor.

pides von der Wiederholung desselben Wortes zu rhetorischen Zwecken in den lyrischen Partien bis zum Uebermafse Gebrauch, so dafs dieses Mittel zuletzt jede Wirkung verliert. Schon von Aristophanes wird diese Manier verdientermafsen gerügt.[399])

Das Vorherrschen des rhetorischen Elementes sondert die Darstellung des Euripides sehr bestimmt von seinen älteren Berufsgenossen ab.[400]) Diese rhetorische Kunst ist nicht sowohl angelernt, denn des Dichters Jugend fällt in eine Zeit, wo man sich noch nicht mit theoretischen Studien über solche Dinge befafste, sondern beruht auf Naturanlage; aber Euripides hat nichts versäumt, um dieses Talent auszubilden. Den politischen Debatten in der Volksversammlung, den Gerichtsverhandlungen, an welche uns zahlreiche Scenen dieser Dramen erinnern, ist der Tragiker gewifs nicht selten mit lebhafter Theilnahme gefolgt. Mochte auch die schlichte Weise, welche noch lange sich dort behauptete, so wenig wie der hohe Stil eines Perikles und anderer Wortführer ihm zusagen, so ward er doch durch das Studium der lebensvollen Wirklichkeit in seinen dichterischen Arbeiten gefördert. Ebenso wenig darf man den Einflufs unterschätzen, welchen später die Sophisten auf Euripides ausübten; nur ist der Tragiker nicht so sehr als ihr Schüler zu betrachten, sondern die Uebereinstimmung hinsichtlich der Ziele und Wege führte die gleichgestimmten Naturen zusammen. Denn die Thatsache steht fest, dafs Euripides in vorgerücktem Alter, seitdem er mit den Sophisten in unmittelbare Berührung kam, eine wachsende Vorliebe für das Spitzfindige und Subtile des Ausdrucks, für Gegensätzlichkeit der Gedanken und Wortfiguren, für das deklamatorische Pathos zeigt.[401]) Eben deshalb hat der Tragiker, wie ihm Aristo-

399) Aristoph. in den Fröschen 1338 und 1352 ff., wo er die Manier der Monodien bei Euripides sehr glücklich nachbildet. Nur eine Abkürzung dieser Figur (Epizeuxis) ist es, wenn Aristoph. Thesmoph. 1039 parodirend sagt: *ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄν — ἄνομα πάθεα,* denn so ist statt *ἀλλ'* zu lesen. Verschieden davon, aber in der Wirkung ziemlich gleich ist die von Aristoph. Frösche 1314 verspottete Manier des Vortrags Euripideischer Lieder: *εἱειειειειειλίσσετε.*

400) Biographie: *ῥητορικώτατος δὲ τῇ κατασκευῇ.* Dionys. de Hal. vett. cens. 2, 11: *πολὺς ἐν ταῖς ῥητορικαῖς εἰσαγωγαῖς.* Dio Chrysostomus 52, 11 II 160 nennt die Redeweise des Tragikers *πολιτικωτάτη καὶ ῥητορικωτάτη,* und dem Aristophanes Frieden 534 ist er *ποιητὴς ῥηματίων δικανικῶν.*

401) Die Wirkung dieser sophistischen Redekunst auf die Massen schil-

phanes wiederholt vorwirft, mit seiner Weise, die dem Geschmacke der Zeit entschieden zusagte, auf die rednerische Ausbildung seiner Zeitgenossen unzweifelhaft grofsen Einflufs gewonnen.[402]) Die Rhetoren, wenn sie auch nicht unbedingt alles an Euripides bewundern, geben doch seinen Tragödien den Vorzug vor allen anderen[403]), weil sie vollendete Muster rednerischer Kunst darboten und überhaupt der künftigen Entwicklung der Literatur, die mehr und mehr ein rhetorisches Gepräge annimmt, gleichsam den Weg vorzeichneten. Aber die Rhetorik ist der Tod der echten Poesie; es ist ein unzweideutiges Zeichen des Verfalles, wenn diese formale Gewandtheit als das vorzüglichste Bildungsmittel gilt und die höheren geistigen Interessen eines Volkes dieser Virtuosität nachstehen.

dert Aristoph. Frösche 774: *οἱ δ' ἀκροώμενοι τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον*, wie auch nachher diese Weise des Euripides anschaulich geschildert wird 814 ff., 875 ff., 901 ff. Hierher gehört z. B. die Vorliebe des Euripides für Ausdrücke, wie *γάμος δύσγαμος, κάματος εὐκάματος, ὁδοὶ ἄνοδοι, παρθένος ἀπάρθενος, νύμφη ἄνυμφος, ἔργα ἄνεργα* u. dergl., von Aristoph. Frösche 1334 *ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα* parodirt. Auch die anderen Tragiker verschmähen dieses Mittel nicht, aber keiner thut es dem Euripides gleich.

402) Aristoph. Frösche 1069. 1083. Schon in den Acharnern 393 ff. läfst der Komiker den Dikäopolis, dem daran gelegen ist, seine Sache erfolgreich zu vertheidigen, sich bei Euripides Raths erholen.

403) Dionys. Hal. de vett. cens. 2, 11 vermifst zwar an den Charakteren des Euripides die Würde und Grofsheit, aber empfiehlt sein Studium dem Redner; ähnlich urtheilt Dio Chrysostomus 18, 7 I 28², der zugiebt, er habe die Würde der Tragödie nicht recht gewahrt, aber die *προσήνεια* und *πιθανότης* anerkennt. Wenn derselbe 52, 14 II 161 den Philoktet charakterisirt: *πλείστην μὲν ἐν τοῖς πράγμασι σύνεσιν καὶ πιθανότητα, ἐπιδείκνυται, ἀμήχανον δὲ καὶ θαυμαστὴν ἐν τοῖς λόγοις δύναμιν, καὶ τά τε ἰαμβεῖα σαφῶς καὶ κατὰ φύσιν καὶ πολιτικῶς ἔχοντα, καὶ τὰ μέλη οὐ μόνον ἡδονήν, ἀλλὰ καὶ πολλὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν*, so fafst er nur die Vorzüge zusammen, die man insgemein an Euripides schätzte. Quintil. X 1, 67 f. läfst die Frage, ob Sophokles oder Euripides als Dichter höher zu stellen sei (*quorum in dispari dicendi via uter sit poeta melior*), unentschieden, aber nimmt als allgemein zugestanden an, dafs Euripides für den künftigen Redner wegen des rednerischen Charakters seiner Sprache, der Fülle der Sentenzen, der philosophischen Lebensanschauung, der dialektischen Kunst (*dicendo ac respondendo cuilibet eorum, qui fuerunt in foro diserti, comparandus*), und der vollendeten Meisterschaft, mit der leidenschaftliche Gemüthsbewegungen, namentlich Rührung erweckt und dargestellt werden, entschieden den Vorzug verdiene.

Tragiker zweiten und dritten Ranges.

Die anderen Tragiker dieses Zeitraumes geriethen frühzeitig in Vergessenheit. Der strahlende Glanz der grofsen Meister verdunkelt alle ihre Mitbewerber. Auch waren die meisten, wie es scheint, von untergeordneter Bedeutung. Doch darf man ihre Leistungen nicht allzu geringschätzig beurtheilen. Es fand sich darunter mancher begabter Dichter, der erfolgreich mit den Koryphäen wetteifert. Leider ist unsere Kenntnifs sehr lückenhaft; nur dürftige Reste ihrer Dramen sind erhalten. Hier und da bietet ein sachkundiges Urtheil aus dem Alterthume einen Anhalt dar; aber viele lernen wir nur aus den Angriffen und Neckereien der gleichzeitigen Komiker kennen.

I

Erstes Stadium.

Neben Aeschylus wirkten längere Zeit noch die älteren Dichter, später aufser dem jungen Sophokles Aristias und Polyphradmon, die Söhne des Pratinas und Phrynichus.[1]) Nach Aeschylus' Abscheiden treten seine Nachkommen im Agon auf und üben die ererbte Kunst über ein Jahrhundert lang aus.[2])

II

Zweites Stadium.

Der Tod des Aeschylus und der gleichzeitige erste Versuch des Euripides, Ol. 81, 1, bezeichnet den Beginn des zweiten Stadiums, und nach diesem Vorgange widmeten sich alsbald frische Kräfte der tragischen Bühne: Aristarchus Ol. 81, Ion Ol. 82, Achäus Ol. 83, unzweifelhaft die talentvollsten Dichter, welcher dieser ganze Zeitraum aufser den drei Meistern hervorgebracht hat. Ihnen gebührt nebst Agathon, der erst später auftritt und schon deutlich auf die letzte Epoche hinweist, füglich die zweite Stelle.[3]) Aber bemerkenswerth ist, dafs keiner aus Athen stammt.

Aristarchus.

Aristarchus aus Tegea in Arkadien trat Ol. 81, 4 auf[4]); ein

1) S. oben S. 267 f.

2) S. oben S. 56 und unten S. 608. 619.

3) Die Alexandriner liefsen aufser den drei Meistern Ion und Achäus als vorzugsweise klassische Muster gelten, s. S. 604 f., A. 19.

4) Unter diesem Jahre verzeichnet ihn Eusebius Chron. II 105; gemeint ist wohl das erste Auftreten. Suidas I 1, 718 nennt ihn einen Zeitgenossen des

fleifsiger Dichter, obwohl der äufsere Erfolg mäfsig war, da ihm nur zweimal der erste Preis zuerkannt wurde.[5]) Um die Feststellung der Oekonomie der Tragödie mufs er sich verdient gemacht haben; jedoch geht uns nähere Kunde ab.[6]) Sein Stil erinnert nicht sowohl an Aeschylus und die alte Tragödie, sondern steht der Redeweise der Gegenwart ganz nahe. Aristarchus war der einzige unter den Tragikern zweiter Ordnung, den auch die Römer beachteten.[7])

Ion von Chios, aus einem reichen und wohl auch angesehenen Geschlecht[8]), eine bewegliche ionische Natur, mufs den gröfsten Theil seines Lebens auf Reisen oder in der Fremde zugebracht haben. Als ganz junger Mann, um Ol. 78, kam er nach Athen und verkehrte dort namentlich mit Kimon.[9]) Seine poetischen und geselligen Talente machten ihn zu einem willkommenen Genossen des Kreises, der sich in dem gastfreien Hause des berühmten Feldherrn versammelte. Ion rühmt daher auch später in seinen Denkwürdigkeiten die feinen, gebildeten Umgangsformen des Kimon, während ihm das ernste, gemessene Wesen des Perikles wenig zusagte.[10]) Dafs der dem Kimon befreundete Dichter auch Sparta aufsuchte und hier vom Könige Archidamus wohl aufgenommen wurde, ist erklärlich.[11]) Bei der Festfeier der Isthmien verkehrte er mit Aeschylus, den er sicherlich schon in Athen persönlich kennen gelernt hatte.[12]) Von Zeit zu Zeit mag Ion auch seine heimische Insel wieder aufgesucht haben. Dort traf er, wie er selbst anmuthig erzählt, Ol. 84, 4 mit Sophokles zusammen, der damals im samischen Kriege Ion.

Euripides und legt ihm ein Alter von mehr als hundert Jahren bei. Er wird wohl erst in reifen Jahren sich der Poesie gewidmet haben.

5) Nach Suidas führte er siebzig Tragödien auf; ob die Satyrstücke mit inbegriffen sind, ist ungewifs.

6) Suidas: *πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.*

7) Den Achilles des Aristarchus hatte Ennius bearbeitet. (Nauck S. 564.)

8) Darauf scheint auch der Zuname *Ξοῦθος*, den sein Vater Orthomenes führte, hinzudeuten.

9) Plutarch Kimon c. 9 und 16.

10) Plutarch Perikles c. 5. Vielleicht wirkte auch die Verschiedenheit politischer Ansichten auf dieses Urtheil ein.

11) Während des Aufenthaltes in Sparta ist die Elegie gedichtet, von der Athen. X 463 B ein Bruchstück mittheilt (fr. 2).

12) Plutarch de prof. in virt. c. 8. Wahrscheinlich hatte Ion selbst in seinen Denkwürdigkeiten die dort angeführte Aeufserung des Aeschylus berichtet und bei diesem Anlasse noch weitere Mittheilungen über Aeschylus hinzugefügt.

als Befehlshaber mit einer Abtheilung der attischen Flotte kurze Zeit in Chios verweilte (S. 363). Seinen bleibenden Wohnsitz hatte Ion in Athen aufgeschlagen; denn nur hier fand er den rechten Boden für seine literarischen Bestrebungen.[13])

Ion ist eine der eigenthümlichsten Erscheinungen dieser Zeit. Lebhaft, angeregten und empfänglichen Geistes, zeichnet er sich durch vielseitige Bildung und ungemeine literarische Rührigkeit aus[14]); seinen Ruhm hat er jedoch vorzugsweise als Tragiker begründet. Ol. 82 trat er zum ersten Male auf[15]); Ol. 87, 4 treffen wir ihn mit Euripides und Iophon im Wettkampfe an, wo er sich mit der dritten Stelle begnügen mufste.[16]) Aber ein anderes Mal hatte er besseren Erfolg, indem er gleichzeitig im tragischen und dithyrambischen Agon den Preis erhielt.[17]) Unter den Tragikern zweiten Ranges war Ion einer der geachtetsten[18]), wenngleich seine Arbeiten sich mehr durch sorgsames Studium und leichte, gewandte Darstellung als durch grofsartigen Schwung und Originalität des Geistes empfahlen.[19]) Bemerkenswerth ist, dafs er zuweilen Beziehungen auf

13) In Athen ist Ion auch gestorben, wie es scheint kurz vor Ol. 89, 3, s. Aristoph. Frieden 837 und daselbst die Scholien. Ion wird also die Schwelle des Greisenalters nicht viel überschritten haben.

14) Mit Recht bezeichnete ihn Kallimachus als Polygraphen. Ein Verzeichnifs seiner Schriften geben Schol. Aristoph. Frieden 835, Suidas I 2, 1036 und Harpokration, wo zu lesen ist *ἔγραψε δὲ πολλά, καὶ μέλη κτλ.*

15) Suidas.

16) Didaskalie zu Euripides' Hippolytus.

17) Athen. I 3 F, Schol. Aristoph. Fried. 835 und Suidas. Durch eine Sendung Weins von Chios dankte der freigebige Dichter den Athenern für diese Anerkennung.

18) Die Angaben über die Zahl seiner Tragödien schwanken zwischen zwölf (also drei Tetralogien), dreifsig und vierzig. Wir kennen Titel und Bruchstücke von elf Dramen, darunter ein Satyrspiel *Ὀμφάλη*; nächstdem werden am häufigsten genannt der *Φοῖνιξ* (Ion schrieb zwei Tragödien dieses Namens) und die *Φρουροί*. Die Komödien des Ion beruhen nur auf einem Schreibfehler statt *τραγῳδίαι*.

19) Longin. de sublim. c. 33 stellt der tadellosen Mittelmäfsigkeit die nicht immer fehlerfreien, aber auf die höchsten Ziele gerichteten Leistungen gegenüber und nennt beispielsweise als Vertreter der ersten Gattung Bakchylides und Ion, der anderen Pindar und Sophokles; die ersteren sind ihm *ἀδιάπτωτοι καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ πάντῃ κεκαλλιγραφημένοι*, aber *οὐδεὶς ἂν εὖ φρονῶν ἑνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος* (von Sophokles), *εἰς ταὐτὸ συνθεὶς τὰ Ἴωνος ἀντιτιμήσαιτο ἑξῆς*. Mit Ions Tragödien beschäftigten sich nicht nur Grammatiker

die unmittelbare Gegenwart einflocht; so widmete er den Spartanern und dem ihm persönlich befreundeten Archidamus ein ehrendes Andenken.[20]) Aufserdem war aber Ion auch auf den verschiedensten Gebieten der lyrischen Poesie mit Erfolg thätig; er dichtete Elegien, in welchen sein auf leichten Lebensgenufs gerichteter Sinn sich deutlich aussprach[21]), Dithyramben, Hymnen, Päane, Enkomien, gesellige Lieder und Epigramme.[22]) Ion hat vielleicht in seinen Dithyramben zuerst jenen schwülstigen Stil aufgebracht, der seine Bilder nicht auf der Erde, sondern in den höheren Regionen der Wolken und des Aethers sucht. Gerade für einen philosophisch gebildeten Dichter lag die Versuchung nahe, in diese Manier zu verfallen, welche den nie ruhenden Spott der Komödie herausforderte.[23])

Als Prosaschriftsteller versuchte sich Ion nach zwei Richtungen hin; er interessirt sich gleichmäfsig für historische wie für philosophische Studien. Diese Arbeiten, in denen er den ionischen Dialekt festhielt, der auf diesen Gebieten noch ausschliefsliche Geltung hatte[24]), gehören wohl meist dem reiferen Lebensalter an. Ions

wie Aristarch und Didymus, sondern sie fanden auch später Leser. Der Philosoph Arkesilaus (Diog. Laert. IV 6, 4 (31)) interessirte sich in seiner Jugend besonders für Ion.

20) Bei Sextus Empir. ad Math. II 24 p. 679 Bkk.: *οὐ γὰρ λόγοις Λάκαινα πυργοῦται πόλις, ἀλλ᾽ εὖτ᾽ ἂν Ἄρης νεοχμὸς ἐμπέσῃ στρατῷ, βουλὴ μὲν ἄρχει, χεὶρ δ᾽ ἐπεξεργάζεται.* Bei dem Erdbeben Ol. 79, 1 hatte Archidamus trotz der allgemeinen Bestürzung Geistesgegenwart genug, um eine Anzahl Spartiaten um sich zu sammeln und damit den aufständischen Heloten entgegenzutreten. Sextus bringt die Verse mit einer bekannten Anekdote, welche die Brachylogie der Spartaner veranschaulichte, in Zusammenhang.

21) (S. Bd. II S. 511.) Ion war ein Freund des Weines und der Frauen (Baton von Sinope in seiner Schrift *περὶ Ἴωνος* Athen. X 436 F); auch die Ueberreste seiner Dramen und Denkwürdigkeiten bestätigen dies.

22) Genannt wird ein Hymnus auf den *Καιρός* (offenbar nicht für den Cultus bestimmt; auch darin erkennt man eine Neuerung), ein Lobgedicht auf Skythiades (Miller Mélanges p. 364 (fr. 15)); ein dem Tragiker fälschlich zugeschriebenes Epigramm auf den Tod des Euripides (fr. 8) gehört vielleicht dem Rhapsoden Ion, mit dem auch der Scholiast des Aristophanes und Suidas den Dichter verwechseln.

23) Vergl. Aristoph. Frieden 835, wo aber wohl zugleich auf die Vorstellungen von dem Schicksale des Menschen nach dem Tode Rücksicht genommen wird, die Ion in seinem *τριαγμός* entwickelt haben wird.

24) Das einzige wörtlich angeführte Bruchstück des *τριαγμός* (s. FHG. II 49 M. fr. 12) zeigt allerdings keine ionischen Sprachformen, allein die Satzbildung

historische Arbeiten über die Urgeschichte von Chios und seine Denkwürdigkeiten zeigen[25]), dafs er die entlegene Vergangenheit ebenso wie die nächste Gegenwart, aber nur insofern seine Heimath und eigene Person davon berührt wird, berücksichtigte. Ion war der Erste, der seine persönlichen Erinnerungen aufzeichnete, um sie der Nachwelt zu überliefern[26]), ein deutlicher Beweis, wie das Individuum sich mehr und mehr geltend macht, und er fand bald Nachfolger. Ion knüpfte diese Denkwürdigkeiten aus seinem Leben an seine Reisen an, und da er mit den bedeutendsten Männern der Zeit in Berührung gekommen war, mufs das Buch viel Interessantes enthalten haben.[27]) Dafs Ion auch für Höheres Sinn hatte, zeigt seine Beschäftigung mit philosophischen Problemen. Beachtenswerth ist, wie er sich von dem Rationalismus der ionischen Naturphilosophie, die gerade damals in Athen Eingang fand, zu der mystischen Richtung des Pythagoras hinwandte. Ion mufs ein praktisch und theoretisch durchgebildeter Kenner der Musik gewesen sein; vielleicht

erinnert ganz an die Weise der Ias. Des attischen Dialektes hat sich hier Ion schwerlich bedient; aber er mag die Ias hier mehr der Atthis angenähert haben, wie er andererseits auch in seinen Tragödien zuweilen ionische Formen einmischte. Dagegen die Bruchstücke der historischen Schriften machen den Eindruck der reinen volksmäfsigen Ias.

25) *Χίου κτίσις* und *Ἐπιδημίαι* oder *ὑπομνήματα*; denn dies sind nur verschiedene Bezeichnungen desselben Werkes. Den Titel *ἐπιδημίαι* wird Ion selbst gewählt haben; denn er schilderte seine Reiseerinnerungen (vgl. die lateinische Uebersetzung von Joannes Alexandrinus' Commentar zu Hippokrates' Epidemien), seinen ersten Besuch in Athen wie später das Wiedersehen seiner Heimath; den bleibenden Aufenthalt in Athen hatte er offenbar nicht berücksichtigt. Aufserdem wird noch ein *πρεσβευτικός* von Ion erwähnt, gewifs keine Rede, wenn man auch *λόγος* zu ergänzen hat, sondern Bericht über eine Gesandtschaft, an der Ion Theil nahm; diese Schrift, deren Echtheit bestritten war, ist vielleicht von dem *συνεκδημητικός* nicht verschieden.

26) Dichter hatten allerdings dies schon früher gethan, aber absichtslos.

27) Von Staatsmännern werden in den Ueberresten dieser Schrift Kimon und Perikles, von Dichtern Aeschylus und Sophokles, von Philosophen Archelaus und Sokrates genannt. Das Werk enthielt, wie es die Natur solcher Aufzeichnungen mit sich brachte, zahlreiche Anekdoten, die Ion eben zur Charakteristik seiner Zeitgenossen mittheilte. Ion mag Einzelnes ausgeschmückt haben, sein Urtheil mag zuweilen befangen sein, aber seine Wahrheitsliebe zu verdächtigen liegt kein Grund vor. Die anschauliche und lebendige Darstellung zeigt jene behagliche Breite, die den Ioniern eigen ist; man vgl. die Probe, welche Athen. XIII 603 E—604 D mittheilt.

ward er dadurch zu speculativer Forschung im Sinne der Pythagoreischen Schule angeregt. Seine Schrift, Dreiheit betitelt[28]), weil er überall die trichotomische Eintheilung durchführte, ward zwar von den alten Kritikern angefochten; allein Isokrates legt sie unbedenklich dem Ion bei. Auch Plato und Aristoteles beziehen sich darauf und bezeugen so, obschon sie den Verfasser nicht nennen, das Alter und Ansehen des Werkes.

Achäus aus Eretria von der Insel Euböa, Ol. 74 geboren, also jünger als Sophokles, älter als Euripides, nahm Ol. 83 zum ersten Male am tragischen Wettstreite Theil.[29]) Die Angaben über die Zahl seiner Dramen sind schwankend; einmal gewann er den ersten Preis.[30]) Im Satyrdrama mufs er Vorzügliches geleistet haben; in dieser Gattung übertraf er alle seine Zeitgenossen.[31]) Seine Darstellung war mehr zierlich und elegant als einfach; öfter that die Achäus.

28) *Τριαγμός* oder *Τριαγμοί*; davon ist der *κοσμολογικός* (Suidas) offenbar nicht verschieden. Wenn Harpokration (*Ἴων*) sagt: *Καλλίμαχος ἀντιλέγεσθαί φησιν ὡς Ἐπιγένους*, so liegt ein Fehler der Abschreiber vor; denn Epigenes, der etwa den Anfängen der alexandrinischen Periode angehört, konnte Kallimachus diese Schrift nicht zuweisen. Epigenes wird vielmehr in seiner Schrift über die Literatur der Orphiker die *τριαγμοί* dem Ion zuerst abgesprochen haben (es ist wohl *ὡς καὶ Ἐπιγένης* zu schreiben). Wenn Suidas die *τριαγμοί* dem Orpheus beilegt, so ist dies ein handgreiflicher Irrthum. Demetrius von Skepsis und Apollonides von Nikäa scheinen dagegen das Anrecht des Ion vertheidigt zu haben; es ist wohl zu lesen: *ἀναγράφουσι δὲ (Ἴωνος, λέγει δὲ) ἐν αὐτῷ τάδε.* Neben drei realen Elementen (*πῦρ, γῆ, ἀήρ*) nahm Ion drei ideale Mächte an (*σύνεσις, κράτος, τύχη*), s. den Anfang der Schrift bei Harpokration (wo zu ergänzen ist *πάντα τρία πῦρ καὶ γῆ καὶ ἀήρ*); darauf beziehen sich Isokrates de antidosi 268, Aristoteles de generatione et corruptione II 1 p. 329 A (und daselbst Philoponus), Plato Sophist. 242 C, wo er zugleich auf Archelaus, den Zeitgenossen des Ion, Rücksicht nimmt; dagegen die Stelle Leg. X 888 E ff. hält sich mehr im Allgemeinen oder zielt auch theilweise auf Empedokles. Dafs Ion mit philosophischen Studien sich befafste, deutet auch Aristophanes an.

29) Suidas I 1, 914: *ἐπεδείκνυτο δὲ κοινῇ σὺν (αὐτῷ*, d. h. Sophokles) *καὶ Εὐριπίδῃ ἀπὸ τῆς πγ' Ὀλυμπιάδος*, vielleicht richtiger *ἐπὶ*, so dafs Achäus eben in dieser Olympiade mit beiden Dichtern concurrirte.

30) Suidas giebt 44 (Eudocia 64), 30, 24 an.

31) Wenigstens Menedemus erkannte im Satyrdrama dem Aeschylus den ersten, dem Achäus den zweiten Preis zu (Diogen. Laert. II 17, 10 (133)), und da dieser Philosoph auch den Sophokles hochschätzte, braucht man ihm keine Parteilichkeit für seinen Landsmann unterzulegen.

Neigung zu ungewöhnlichem, dunklem Ausdruck dem Verständnisse Eintrag.[32])

Neophron. Neben Achäus ist noch Neophron aus Sikyon zu nennen[33]), der gleichfalls sich nach Athen wandte, um dort sein Talent geltend zu machen. Er war ein Geistesverwandter des Euripides und einer der ersten, der von der idealen Höhe herabstieg und das Trauerspiel der Sphäre des Alltagslebens näher brachte.[34]) Wahrscheinlich war Neophron älter als Euripides[35]), der dann das neue Princip mit bestem Erfolge weiter bildete, und eben deshalb mögen die zahlreichen Arbeiten des Vorläufers frühzeitig verschollen sein.[36]) Auch die Medea, der Euripides das Motiv seiner berühmten Tragödie verdankte, scheinen die Alexandriner nur aus den Proben, welche Frühere mitgetheilt, gekannt zu haben.

Sophokles und Euripides, obwohl rüstige Arbeiter, konnten doch nicht allein die attische Bühne mit neuen Dramen versorgen, zumal seitdem nicht nur an den städtischen Dionysien, sondern auch an den Lenäen Trauerspiele aufgeführt wurden; daher konnten neue Mitarbeiter nur willkommen sein.

Euphorion. *) Nicht nur Aeschylus' Sohn Euphorion (S. 283) versucht sich in den tragischen Wettkämpfen, sondern wir können die poetische Thätigkeit dieser Familie mehrere Generationen hindurch bis zu Ende dieser Periode und bis zum Erlöschen der tragischen Dichtung in Athen überhaupt verfolgen.

Philokles. An Euphorion schliefst sich Philokles (S. 231), ein Schwestersohn des Aeschylus, an, der nicht ohne Erfolg thätig war, wenngleich er vielfache Angriffe von Seiten der Komiker erfuhr; dann seine beiden

32) Athen. X 451 C.

33) Nur Suidas II 1, 960 verzeichnet die Variante *Νεοφῶν* statt *Νεόφρων*. In diesen Artikel ist irrthümlich eine Notiz eingeschaltet, die in *Νέαρχος* gehört.

34) Suidas: *πρῶτος εἰσήγαγε παιδαγωγοὺς καὶ οἰκετῶν βάσανον.*

35) Aus der Zeit zwischen dem Auftreten des Sophokles und Euripides wird kein Tragiker genannt; eben in diesen Jahren mag Neophron sich der Bühnendichtung gewidmet haben. Einen älteren Tragiker Namens Euripides kennt nur Suidas I 2, 639, der ihm zwölf Dramen und zwei Siege beilegt.

36) Nach Suidas schrieb Neophron 120 Stücke. Wenn die Medea des Euripides als Ueberarbeitung des fremden Dramas (Argument Medea) oder geradezu als ein Werk des Neophron (Diogen. Laert. II 17, 10 (134), Suidas) bezeichnet wird, so ist dies handgreifliche Uebertreibung. (S. oben S. 505 f.)

*) [Aus Ersch und Gruber S. 370 B.]

Söhne **Morsimus** und **Melanthius**, die zum Theil noch neben ihrem Vater in der Zeit des peloponnesischen Krieges wirkten.* Morsimus. Melanthius.

Um den Anfang des peloponnesischen Krieges trat **Iophon**, der älteste Sohn des Sophokles[37]) auf; Ol. 87, 4 erlangte er den zweiten Preis[38]), ein sehr achtungswerther Erfolg, wenn dies sein erster Versuch war. Später ward ihm auch die erste Stelle zuerkannt[39]), und er concurrirt sogar im Wettkampfe mit dem eigenen Vater.[40]) Aristophanes spricht in den Fröschen (73 ff.) von Iophon mit Anerkennung, indem er sagt, er sei nach dem Tode des Sophokles und Euripides der Einzige, welcher den Ueberlieferungen der echten Kunst treu bleibe, fügt jedoch hinzu, man müsse abwarten, was er in Zukunft, wo er ganz auf sich angewiesen sei, leisten werde. Hier wird auf das, wie es scheint, allgemein verbreitete und wohl nicht grundlose Gerücht angespielt, der Vater habe dem Sohn bei seinen Arbeiten hülfreiche Hand geboten. Iophon war ein fleifsiger Dichter[41]), aber des Vaters Geist war ihm versagt; daher hat er auch nicht vermocht sich dauernde Geltung zu verschaffen. Die Komödie verspottet ihn wegen seiner frostigen und weitschweifigen Manier[42]), und wenn Iophon den Schlufs des Aias hinzugedichtet hat (S. 382), so ist diese Probe nicht gerade geeignet, eine besonders günstige Vorstellung von seinem Talente zu erwecken. Dafs Iophon die älteren Dramen seines Vaters wieder auf die Bühne brachte, ist nicht zu bezweifeln.[43]) Iophon.

37) Die Familie des Sophokles behauptet sich mehrere Generationen hindurch in Ansehen, und dieselben Namen kehren wieder, wie Inschriften bezeugen. Ein Sophokles ist nach Eukleides Schatzmeister, ein Iophon, Sohn des Sophokles, Schreiber einer Behörde in Demosthenes' Zeit, ein Sophokles, Sohn des Iophon, errichtet ein Weihgeschenk. (S. S. 357 A. 2, S. 365 A. 32.)

38) Didaskalie zu Euripides' Hippolytus.

39) Schol. Aristoph. Ran. 73: *ἐνίκησε λαμπρῶς ἔτι ζῶντος τοῦ πατρὸς αὐτοῦ.* Vielleicht trat er aber nur als *διδάσκαλος* für den Vater ein, ebendaselbst 78: *ἐπὶ τῷ ταῖς τοῦ πατρὸς τραγῳδίαις ἐπιγράφεσθαι κωμῳδεῖται.*

40) Biographie des Sophokles.

41) Suidas giebt ihm fünfzig Dramen und macht sechs Stücke namhaft, *καὶ ἄλλα τινὰ τοῦ πατρὸς Σοφοκλέους*, wohl nur späterer Zusatz, entlehnt aus den Scholien des Aristophanes. In der Variante *κατὰ τοῦ* kann *μετὰ τοῦ* liegen.

42) Schol. Aristoph. Ran. 78: *ἐπὶ τῷ ψυχρὸς καὶ μακρὸς* (andere Handschriften *μαλακὸς* [so Dübner]) *εἶναι.*

43) S. zur Antigone S. 416.

Ariston. Auch ein anderer Sohn des Sophokles, Ariston, scheint sich als tragischer Dichter versucht zu haben[44]) (S. 364).

Theognis. Etwa gleichzeitig mit Iophon mufs Theognis sich der tragischen Poesie zugewandt haben. Dieser von Aristophanes wiederholt als frostig verspottete Dichter[45]) war während des peloponnesischen Krieges, wie es scheint, ununterbrochen thätig.

Nikomachus. Sein Zeitgenosse Nikomachus trug einmal über ihn und Euripides den Sieg davon.[46])

Gnesippus. Auch andere Dichter dieses Zeitraumes sind uns nur aus den höhnenden Angriffen der Komödie bekannt, wie Gnesippus, Verfasser erotischer Lieder, der sich aber auch in der Tragödie ver- Akestor. suchte[47]), Akestor, von den Choregen nur ungern geduldet, weil er keinen sonderlichen Erfolg hatte, der sich aber dadurch nicht Sthenelus. abschrecken liefs. Sthenelus' Dichtungen werden nicht nur als geschmacklos bezeichnet, sondern man warf ihm auch vor, fremdes Morychus. Eigenthum sich angeeignet zu haben; Morychus[48]) und andere problematische Namen darf man füglich übergehen.

III

Drittes Stadium. Karkinus der Aeltere. Karkinus aus Akragas in Sicilien, aber zu Athen ansässig, wird öfter genannt, obwohl er weder ein bedeutender, noch sonderlich produktiver Dichter gewesen zu sein scheint.[49]) An die Weise

44) Diogen. Laert. VII 2, 9 (164).

45) Aristoph. Acharn. 11. 140, Thesmoph. 170; daher erhielt er den Zunamen *Χιών*. Auch dem politischen Leben stand er nicht fern, wenn der Theognis, dem wir unter den sogenannten dreifsig Tyrannen begegnen, der Tragiker ist, wie der Schol. Aristoph. Acharn. 11 *ἐκ* (lies *εἷς*) *τῶν τριάκοντα* berichtet.

46) Suidas II 1, 989 *Νικόμαχος*, nicht zu verwechseln mit einem jungen Tragiker, der aus Alexandria in Troas gebürtig war.

47) Athen. VIII 344 C nennt auch den Nothippus, der von den Komikern als Schlemmer verspottet wird, Tragiker; vielleicht ist *Νόθιππος* nur eine komische Verdrehung des Namens *Γνήσιππος*.

48) Morychus wird zwar von der Komödie nicht selten wegen seines luxuriösen Lebens angegriffen, aber nichts deutet auf dichterische Thätigkeit hin; nur der Schol. Aristoph. Acharn. 887 bezeichnet ihn als Tragiker.

49) Darauf zielt der Witz des Aristophanes Frieden 794: *καὶ γὰρ ἔφασχ' ὁ πατὴρ* (eben Karkinus) *ὃ παρ' ἐλπίδας εἶχε τὸ δρᾶμα γαλῆν τῆς ἑσπέρας ἀπάγξαι.* Wenn einem das Wort im Munde stecken blieb, sagte man *γαλῆν καταπέπωκεν* (Bekker An. I 31).

der ältesten Tragödie sich anschliefsend, mufs er versucht haben, die orchestische Begleitung der melischen Gesänge wieder mehr in Aufnahme zu bringen[50]); wie denn auch seine Söhne diese Kunst trieben.

Einer, Xenokles, widmete sich mit ungleichem Erfolge der tragischen Poesie; Ol. 91, 1 siegt er über Euripides[51]), während er ein anderes Mal nach Aristophanes gründlich durchfiel[52]), wie überhaupt die Komödie die manirierte Art dieses Dichters und sein Haschen nach Effekt verspottet.[53]) Auch in dieser Familie vererbt sich die poetische Kunst durch drei Generationen; dem Sohne des Xenokles, dem jüngeren Karkinus, offenbar dem talentvollsten Dichter dieser Sippe, werden wir später begegnen. (S. 620.) Xenokles.

Athen war damals der Mittelpunkt für die vielseitigen Bestrebungen der Sophisten; auch die Tragödie kann sich diesen Einwirkungen nicht entziehen. Das Drama, welches die Gegensätze der alten und neuen Zeit, den Widerspruch der Pflichten und Rechte, den Kampf der verschiedenen Interessen zur Anschauung zu bringen pflegt, war vor allem für diesen Geist zersetzender Dialektik und revolutionärer Neuerung empfänglich. Zumal die Ausbildung der rhetorischen Technik, welche vorzugsweise den Sophisten verdankt wird, konnte diejenige Gattung der Poesie, deren Wirksamkeit zum guten Theile auf Redegewandtheit beruht, nicht unberührt lassen. Daher ist es nicht auffallend, wenn Vertreter und Anhänger der Sophistik sich in der Tragödie versuchen.

Hippias von Elis, ein Universalgenie im vollen Sinne des Wortes, schrieb unter anderen Gedichten auch Tragödien[54]), die natürlich nicht auf die Bühne kamen, aber ebenso wenig nur für Hippias.

50) Athen. I 22 A nennt unter den älteren Dichtern, welche in der Orchestik ausgezeichnete Fertigkeit erlangt hatten, mitten unter Tragikern auch den Kratinus; hier ist entweder *Καρκίνος* zu lesen oder der Name ganz zu tilgen (er kann irrthümlich aus dem vorhergehenden *Πρατίνας* entstanden sein). Die Söhne des Karkinus, welche berufsmäfsig als *τραγικοὶ ὀρχησταί* thätig waren, verspottet Aristophanes wiederholt.

51) Aelian V. H. II 8. (S. S. 231, A. 109, S. 488, A. 78.) Die Tetralogie des Xenokles bestand aus dem Oedipus, Lykaon, den Bakchen und dem Satyrdrama Athamas.

52) Aristoph. Wolken 1269.

53) Aristoph. Thesmoph. 169 nennt ihn geradezu einen schlechten Dichter, vgl. ebendas. 441 und Frösche 86, wo der Scholiast *κωμῳδεῖται ὡς ἄξεστος ἐν τῇ ποιήσει (καὶ ἀλληγορικός)*, und zum Frieden 792: *δοκεῖ μηχανὰς καὶ τερατείας εἰσάγειν ἐν τοῖς δράμασι.*

54) Plato Hippias min. 368 C.

Leser bestimmt waren. Der Sophist wird sie öffentlich vorgetragen und diese populäre Form benutzt haben, um seine Ideen in weiteren Kreisen zu verbreiten.

Kritias. Kritias, der Zögling der Sophisten, ein wunderbar vielseitiges Talent, Staatsmann und Redner[55]), Philosoph und Dichter, betrat dieselbe Bahn. Den Peirithous, eine Tragödie des Kritias, hat Euripides offenbar einer seiner Tetralogien einverleibt und unter eigenem Namen auf die Bühne gebracht. Kritias mag absichtlich manche Eigenthümlichkeiten des Euripideischen Stiles angenommen haben, um das Publikum über den wahren Verfasser zu täuschen; vielleicht hatte auch Euripides selbst die letzte Hand an die fremde Arbeit gelegt.[56]) Der phantastische Stoff, die Hadesfahrt des Peirithous mit seinem Freunde Theseus, ward zu naturphilosophischen und sittlichen Betrachtungen benutzt, in denen zwar ein philosophisch geschulter Geist sich kund giebt, die aber nicht geradezu Anstofs erregen konnten. Ganz anderer Art war der Sisyphus. Hier trug Kritias seine atheistischen Grundsätze unverhüllt vor. Der Glaube an die Götter wird ohne alle Scheu als eine Erfindung der Menschen bezeichnet. Auch diese Tragödie ward von manchen dem Euripides zugeschrieben[57]); aber es ist schwer zu glauben, dafs der Tragiker, obwohl er in seinen eigenen Arbeiten sich öfter in ähnlichem Sinne ausgesprochen hat, die Verantwortlichkeit für ein Stück von dieser Tendenz übernommen haben sollte. Der Sisyphus ist wohl niemals auf die Bühne gekommen. Das einzige noch erhaltene gröfsere Bruchstück zeigt mehr einen rednerischen als dramatischen Charakter. Die eigene Art des Kritias, der eben weniger Dichter als gewandter Redner war, prägte sich hier

55) Ueber Kritias' Elegien s. oben Bd. II S. 511; von seinen Leistungen als Prosaschriftsteller wird später die Rede sein.

56) Daher waren die Ansichten getheilt, wer der eigentliche Verfasser sei, s. Athen. XI 496 B. Der Biograph des Euripides zählt den Peirithous unter den unechten Stücken auf.

57) Dieselben Verse werden bald dem Kritias, bald dem Euripides beigelegt. Euripides hat ein Satyrdrama Sisyphus Ol. 91, 1 gedichtet, aber dessen Echtheit war nicht bestritten; auch war das Drama des Kritias offenbar eine Tragödie. Eine Tragödie dieses Namens wird unter den Euripideischen Stücken nicht verzeichnet, auch unter den zweifelhaften Dramen nicht mit aufgeführt. Wahrscheinlich war der Sisyphus anonym überliefert und ward später von einigen dem Euripides, von anderen mit besserem Rechte dem Kritias zugetheilt.

entschieden aus.[58]) Es sind dies eigentlich nur Bestrebungen von Dilettanten, die jetzt häufiger auftreten (auch dies ist ein charakteristischer Zug der Zeit), aber keine nachhaltige Wirkung ausüben.

Eine ganz andere Bedeutung hat Agathon, der Vorläufer der Epigonen der tragischen Kunst, fällt doch auch sein erstes Auftreten Ol. 90, 4 mit dem Beginn der letzten Phase der Blüthezeit der Tragödie zusammen. *) Er ist der einzige, wirklich begabte Dichter dieser ganzen Zeit, der aber nicht frei war von kleinlicher Manier und aufserdem viel zu bequem, um nachhaltig die tragische Dichtung zu fördern.* Agathon.

Durch glücklichen Zufall ist uns noch eine vollständige Tragödie erhalten, welche offenbar von einem Nachfolger des Aeschylus verfafst ist, der Rhesus. Der Vorwurf dieses Stückes ist der Homerischen Ilias entnommen; die Doloneia, eine Episode des troischen Krieges, wird hier dramatisch bearbeitet. Jener Gesang der Ilias, obwohl nicht dem alten Gedichte angehörig, ist doch von dem dramatischen Leben erfüllt, welches das Homerische Epos kennzeichnet; so lag für einen dramatischen Dichter die Aufforderung nahe, sich an demselben Stoffe zu versuchen. Ob diese Wahl glücklich war, darüber läfst sich rechten; dafs dem Verfasser des Rhesus die Lösung der Aufgabe nicht sonderlich gelungen ist, wird allgemein zugestanden. Ohne durchgreifende Abänderungen liefs sich der Stoff nicht zum Drama umgestalten, und man könnte den Dichter vielleicht eher tadeln, dafs er im Einzelnen allzu sehr an seinem Vorbild haftete, als dafs er sich Abweichungen erlaubte. Rhesus.

Die Handlung geht im troischen Lager mitten in der Nacht vor sich. Die brennenden Wachtfeuer der Achäer erregen den Verdacht der aufgestellten Wachen; Hektor vermuthet, die Feinde wollten unter dem Schutze der Nacht abziehen, und will angreifen, was Aeneas widerräth. So wird Dolon als Späher ausgesandt, der für diesen gefahrvollen Dienst die Rosse des Achilles als Belohnung fordert. Ein Hirte meldet die Ankunft des thrakischen Fürsten

58) Der Stil dieser Verse ist noch feiner, schmächtiger als bei Euripides, für einen Athener, der der hohen Aristokratie angehört, ganz angemessen. Ob Kritias noch andere Dramen geschrieben hat, ist ungewifs. Auf die Beschäftigung des Kritias mit dramatischer Poesie scheint auch Plato anzuspielen, Kritias 108 B ff., Charmides 162 C.

*) [Aus Ersch und Gruber S. 371 A.]

Rhesus und seiner Krieger[59]), der sein spätes Erscheinen entschuldigt und im Tone stolzen Selbstgefühls verkündet, er gedenke auch ohne die Troer das achäische Heer zu vernichten; ja, er macht sogar dem Hektor den Vorschlag, nachher mit geeinten Kräften Hellas selbst anzugreifen, um so sich völlige Genugthuung zu verschaffen.[60]) Während Rhesus auf Hektors Rath sich zur Ruhe begiebt, um den Tag abzuwarten, schleichen Odysseus und Diomedes, die den Dolon getödtet hatten, an das troische Lager heran. Da sie Hektors Zelt leer finden, wollen sie unverrichteter Sache umkehren; aber Athene weist sie an den schlafenden Rhesus zu überfallen und seine edlen Rosse fortzuführen. Den Paris, der sich in diesem Augenblicke nähert, entfernt die Göttin, indem sie die Gestalt der Aphrodite annimmt. Inzwischen vollbringen Odysseus und Diomedes das Wagstück und ziehen mit den erbeuteten Rossen durch die troischen Wachen ab, da sie das Losungswort von Dolon erfahren hatten. Gleichwohl schöpfen die Wachen Verdacht; sie argwöhnen, der verwegene Odysseus sei in das Lager eingedrungen. Da tritt der verwundete Wagenlenker des Rhesus auf und berichtet die Ermordung seines Herrn. Hektor macht den Wächtern Vorwürfe wegen ihrer Nachlässigkeit; der Wagenlenker klagt den Hektor und die Troer als Urheber der Mordthat an. Hektor, der sofort auf Odysseus räth, läfst den Aufgeregten, den er vergebens zu beschwichtigen sucht, abführen. Der Sorge für die Bestattung des Todten überhebt ihn die Muse, die Mutter des thrakischen Fürsten, welche unter bitteren Klagen den Leichnam des Sohnes in die Heimath fortführt, wo er als Heros verehrt werden soll.[61])

Man hat diese Tragödie allgemein dem Euripides beigelegt; es war dies offenbar die herkömmliche Ueberlieferung, der sich die namhaftesten Kritiker in Alexandria und Pergamum, wie Aristophanes, Aristarch und Krates, anschlossen.[62]) Eine Bestätigung glaubte man in dem Zeugnisse der Didaskalien zu finden; allein daraus erhellt nur, dafs auch Euripides ein Drama dieses Namens zur Aufführung gebracht hat.[63]) Im Uebrigen hat der Rhesus nicht die ent-

59) Nach Homer ist Rhesus kurz vorher angekommen; der Tragiker verlegt alles in die eine Nacht. 60) Rhesus 468 ff. 61) Rhesus 962 ff.

62) Auch Parmeniskus legt die Tragödie dem Euripides bei, ebenso Dionysodorus in seiner Schrift über die Irrthümer der Tragiker (Schol. Rhes. 495).

63) Der Rhesus des Euripides mufs eine Jugendarbeit des Dichters ge-

fernteste Aehnlichkeit mit der Weise des Euripides, die gleich anfangs so bestimmt und klar sich ausprägte, dafs sie noch in den Ueberresten seines ersten dramatischen Versuches, in den Peliaden, erkennbar ist. Aber einem alexandrinischen Dichter, wie neuere Kritiker vermuthet haben, kann das Drama ebenso wenig gehören, welches bereits dem Dikäarch bekannt war.[64]) Auch sind die lyrischen Partien mit so viel Verständnifs der Kunst behandelt, wie man sie den alexandrinischen Tragikern kaum zutraut. Alles weist darauf hin, dafs das Stück der klassischen Zeit angehört. Wollte man annehmen, ein Späterer habe die Tragödie gedichtet in der Absicht, sie dem Euripides unterzuschieben, so hätte er sicherlich den Versuch gemacht, den Stil jenes Dichters nachzuahmen, wovon sich nicht die geringste Spur zeigt. Schon im Alterthume sprachen manche Kritiker, von richtigem Gefühl geleitet, das Drama dem Euripides ab und glaubten hier vielmehr die Weise des Sophokles zu erkennen; daher haben auch neuere Kritiker den Rhesus als eine Jugendarbeit dieses Tragikers betrachtet. Allein von dem Geiste

wesen sein; denn Krates entschuldigte die Unkenntnifs in astronomischen Dingen, die der Verfasser unserer Tragödie zu verrathen scheint, mit der Jugend des Dichters, Schol. 515: *Κράτης ἀγνοεῖν φησι τὸν Εὐριπίδην τὴν περὶ τὰ μετέωρα θεωρίαν, διὰ τὸ νέον ἔτι εἶναι, ὅτε τὸν Ῥῆσον ἐδίδασκε.* In der Einleitung wird die Vorliebe für Astronomisches als Beweis, dafs Euripides das Stück geschrieben habe, geltend gemacht: *ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγέγραπται, καὶ ἡ περὶ τὰ μετάρσια δὲ ἐν αὐτῷ πολυπραγμοσύνη τὸν Εὐριπίδην ὁμολογεῖ.* Offenbar war in den Didaskalien aufser dem Rhesus des Euripides kein anderes Drama mit gleichem Titel verzeichnet; sonst würden die Kritiker nicht mit solcher Zuversicht sich auf diese Urkunden berufen. Aber es fragt sich, ob die Didaskalien ohne Lücken überliefert waren; auch konnte unsere Tragödie ursprünglich *Νυκτεγρεσία* oder nach dem Chore *Φρουροί* benannt sein. Dafs das Stück für Athen bestimmt war, zeigen deutlich die Worte der Muse 938 ff.; auch ist es gewifs zur Aufführung gekommen, da es sich auf der Bühne behauptet hat. Für wiederholte Aufführungen sprechen namentlich die beiden Prologe in Trimetern, die Dikäarch kannte (Hypothesis); den einen verwarf schon Dikäarch als unecht, *καὶ τάχα ἂν τινες τῶν ὑποκριτῶν διεσκευακότες εἶεν αὐτόν.* Gleichen Ursprungs wird auch der andere Prolog gewesen sein, von dem Dikäarch nur den ersten Vers mittheilt. In den Handschriften der Alexandriner fand sich offenbar keiner dieser Prologe vor.

64) Dikäarch, der Schüler des Aristoteles, hatte den Inhalt dieses Dramas wiedererzählt (in der Hypothesis heifst es: *ὁ γοῦν Δικαίαρχος ἐκτιθεὶς τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Ῥήσου*) und legte dasselbe ohne alles Bedenken dem Euripides bei; nur den einen Prolog verwarf er mit den Worten: *πεζὸς πάνυ καὶ οὐ πρέπων Εὐριπίδῃ.*

des Sophokles ist hier nichts wahrzunehmen, und wenn uns auch keine von den frühesten Tragödien des Sophokles erhalten ist, so können wir doch zuversichtlich voraussetzen, dafs sie des grofsen Namens nicht unwürdig waren. Indes enthält jene Bemerkung, richtig verstanden, einen beachtenswerthen Fingerzeig. Sophokles hat in der ersten Periode seiner dichterischen Thätigkeit sich vorzugsweise an Aeschylus angeschlossen und namentlich den Stil jenes Meisters sich angeeignet, jedoch in der mafsvollen Weise, die jedes Werk des Sophokles kennzeichnet. An diese älteren Tragödien des Sophokles mochte der Rhesus hinsichtlich der Behandlung der Sprache erinnern; denn nur diesen Punkt hatten jene Kritiker im Auge.[65])

Der Rhesus ist eben von einem jüngeren Dichter aus der Schule des Aeschylus verfafst, der in der Sprache wie überhaupt in dem Aeufserlichen des Dramas sein Muster fleifsig copirt. Der Stil ist sichtlich dem Aeschylus nachgebildet. Wie Aeschylus und die ältere Tragödie, so zeigt auch der Verfasser des Rhesus eine gewisse Vorliebe für Pomp und Effekt, daher die wiederholte Einführung der Götter, daher der Fackelzug am Ende der Tragödie. Gerade wie die älteren Stücke des Aeschylus, so wird auch der Rhesus vom Chor eröffnet. Und der Chor ist keine blofs äufserliche Zugabe; er begnügt sich nicht die Vorgänge auf der Bühne mit seinen Betrachtungen zu begleiten, sondern betheiligt sich an der dramatischen Handlung und dient, gerade wie bei Aeschylus, dazu, das Lebensbild zu vervollständigen. Selbst der geringe Umfang des Stückes erinnert an die ältere Compositionsweise. Die Verse im Dialog wie in den melischen Partien sind mit Sorgfalt gebildet und genügen der Strenge der älteren Technik[66]), ohne dafs man darum berechtigt wäre, das Drama nahe an die Zeit des Aeschylus heranzurücken. Denn die Nachfolger jenes Tragikers mögen alles dieses, worin eben ihre Manier besteht, längere Zeit fast unverändert festgehalten haben. Man sieht, der Dichter des Rhesus hat sich wohl das Aeufserliche zu eigen gemacht, ist aber nicht im Stande, die Grofs-

65) In der Hypothesis: *τοῦτο τὸ δρᾶμα ἔνιοι νόθον ὑπενόησαν, Εὐριπίδου δὲ μὴ εἶναι· τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα.* Welche Kritiker diese Ansicht vertraten, ist unbekannt.

66) Nur die Auflösung langer Silben im Trimeter kommt ziemlich häufig vor, und schon deshalb kann das Stück nicht von einem Alexandriner herrühren; es mag der letzten Zeit des peloponnesischen Krieges oder auch den nächsten Jahren nach Ol. 94, 2 angehören.

heit und den tiefen sittlichen Gehalt des älteren Meisters zu erreichen; diese Leistung beruht eben doch mehr auf Studium als auf ursprünglicher Begabung.

Am meisten befriedigen die melischen Partien. Den rechten Ausdruck lyrischer Stimmung weifs der Verfasser des Rhesus wohl zu treffen; freilich mag er auch hier Vorbildern, die uns unbekannt sind, manches schulden. So liegt z. B. in dem Wächterliede[67]) etwas Einfach-Natürliches und Volksmäfsiges; vielleicht liegt ein wirkliches Volkslied zu Grunde. Dann gelingt manchem ein lyrisches Gedicht, der unfähig ist, ein Drama zu dichten, eine Handlung in voller Gegenwärtigkeit darzustellen, Charaktere lebendig zu schildern, die Kunst des Dialoges wirksam zu handhaben. Und gerade hierin liegt die Schwäche des Rhesus; man vermifst wahrhafte Entwicklung der Handlung und tiefere psychologische Zeichnung der Charaktere. Die handelnden Personen haben etwas Schattenhaftes und vermögen uns keine rechte Theilnahme einzuflöfsen. Dafs die Gottheit mitten in die Handlung eingreift, während sie bei den jüngeren Tragikern gewöhnlich nur am Eingange oder Schlufs des Stückes auftritt, ist zwar der Weise des Aeschylus gemäfs, aber nicht die rein äufserliche und mechanische Manier, mit welcher hier diese Aufgabe behandelt wird. Die Personen sind ohne alle Würde; durch Prahlen und Schimpfen sucht der Dichter den Mangel des inneren Pathos zu ersetzen; eine tiefere Idee sucht man vergeblich.

Während in den Aeufserlichkeiten der Typus der Aeschyleischen Tragödie gewahrt ist, zeigt sich zugleich ein vielfach veränderter Geist; man erkennt deutlich, wie Euripides und die jüngere Tragödie indirekt eingewirkt hat. Dies zeigt sich schon in der grofsen Zahl von Personen, wie sie kaum in den späteren Stücken des Euripides vorkommt, so dafs die Aufführung mindestens vier Schauspieler erforderte. Auch die Weise, wie Listen und Anschläge angezettelt werden, die von der heroischen Würde weit entfernt ist, erinnert an Euripides, ebenso die willkürliche Art, mit welcher der Dichter die Tradition behandelt.[68]) Dem Aeschylus, wie überhaupt

67) Rhesus 527 ff.

68) So wird im Rhesus der Raub des Palladiums und die *πτωχεία* aus dem Zusammenhange der Ueberlieferung willkürlich herausgerissen. Während der archaische Stil von der Kunst des Motivirens oft zu wenig Gebrauch macht, ist der Dichter des Rhesus sichtlich bemüht, das Einzelne zu begründen, wenn auch nicht gerade in sehr geschickter Weise.

der älteren Poesie, ist solche Freiheit fremd, die in Griechenland in der Regel erst da aufkommt, wo eine Kunstgattung bereits ihren Höhepunkt überschritten hat.

Die Tragödie ist wohl der Versuch eines Anfängers[69]), dem man aber ein gewisses Talent nicht absprechen darf; denn die verwerfenden Urtheile der Neueren, die das Ganze meist als ein werthloses Machwerk betrachten, überschreiten das Mafs der Billigkeit. Es fehlt dem Stücke die Einheit, die Scenen sind lose aneinandergereiht, die Ausführung hat etwas Dürftiges und Skizzenhaftes; weder Hektor noch Rhesus wahren die Würde des tragischen Helden. Diese Mängel treten um so schroffer hervor, da uns eben nur ein Bruchstück einer trilogischen Composition vorliegt, die der Dichter nach der Weise des Aeschylus ausgeführt hatte; denn der Schlufs des Dramas weist deutlich auf eine Fortsetzung hin.[70]) Der Verfasser des Rhesus führt uns ein anschauliches Bild des Kriegs- und Lagerlebens vor. Die Lieder des Chores, der sehr passend durch wachthabende Troer gebildet wird, erfüllen vollkommen ihren Zweck. Auch fehlt es nicht an einzelnen dramatisch wirksamen Zügen. Ein gewisser Realismus, der von der conventionellen Weise der griechischen Tragödie abweicht, verleiht der Darstellung etwas Frisches. Den Stil des Rhesus hat man zu tief herabgesetzt, wenn man überall nur den ungeschickten Nachahmer erblickt, der ohne Geschmack und rechtes Verständnifs die Früchte seiner Studien verwerthet. Die Redeweise ist nicht bunt oder ungleichartig, wie dies bei einem eklektischen Verfahren zu sein pflegt, sondern eher eintönig zu nennen. Der Dichter ist im Gegensatz zu den zeitgenössischen Tragikern bemüht den hohen Stil der alten Tragödie festzuhalten, durch kräftige Sprache und würdevollen Ausdruck die Wirkung der Poesie zu steigern. Er bekundet daher eine entschiedene Vorliebe

69) Der Rhesus des Euripides war wohl bereits verschollen, als dieser Dichter von neuem die Homerische Doloneia dramatisch zu bearbeiten unternahm. Um so näher lag die Aufforderung, sich gerade dieses Thema zu wählen; um so eher konnte auch das neue Stück in den Kreisen der Schauspieler für eine Arbeit des Euripides gelten. Es wird schon in dem Exemplar des Lykurg, von dem ebenso Dikäarch wie die Alexandrinischen Kritiker abhängig sind, den Tragödien des Euripides eingereiht gewesen sein.

70) Ganz unglücklich ist die Vorstellung, der Rhesus sei das Schlufsstück einer Tetralogie gewesen und habe nach der Euripideischen Weise die Stelle des Satyrdramas vertreten.

für den alterthümlichen Sprachschatz. Aeschylus ist ihm Muster und Vorbild; daneben hat er auch Homer fleifsig benutzt. Aber er verstand sich nur das Aeufsere anzueignen; das eigentliche Geheimnifs der Aeschyleischen Kunst, die grofsen Gedanken, die reiche Bilderpracht und die Kühnheit der Metaphern, blieb ihm verschlossen. Immerhin können wir uns nur freuen, dafs neben den Arbeiten der drei grofsen Tragiker das Werk eines jüngeren Mitbewerbers zur Vergleichung vorliegt. Ist der künstlerische Werth der Leistung auch nicht eben hoch anzuschlagen, so gehört sie doch einer Richtung an, die im Anschlufs an Aeschylus sich lange Zeit nicht nur neben Sophokles und Euripides behauptete, sondern noch später beim Publikum Anklang fand.

Dritte Gruppe.

Das Nachleben der tragischen Poesie

von Ol. 94 bis 120.

[Die Ausarbeitung dieses Abschnittes fehlt.]

*) So erscheint die tragische Bühne mit dem Tode des Sophokles und Euripides eigentlich vollständig verwaist, und die Klagen, welche damals Aristophanes über die Unfähigkeit und Unproductivität der jüngeren Tragiker erhebt, sind im Allgemeinen durchaus begründet.

[Aus der Familie des Aeschylus gehören hierher] nach dem Kriege Astydamas der Aeltere, ein Sohn des Morsimus, der seiner Zeit besondere Anerkennung genofs, und endlich sein Sohn, der jüngere Astydamas, der die Reihe beschliefst. Alle diese Dichter (s. S. 608) waren nicht nur durch die Bande des Blutes mit einander verbunden, sondern bilden auch eine besondere Gruppe für sich. Mit achtungsvoller Pietät hängen sie an ihrem grofsen Ahnherrn, freilich ohne den Geist des Aeschylus zu besitzen, während sie das Aeufserliche und Formelle sich leicht anzueignen vermochten.* Astydamas der Aeltere. Astydamas der Jüngere.

Bekannter ist der Sohn des Ariston, der jüngere Sophokles, der Ol. 94, 3 die letzte Arbeit seines Grofsvaters zur Aufführung brachte, dann seit 95, 4 eigene Tragödien schrieb.[1]) Den nachhal- Sophokles der Jüngere.

*) [Aus Ersch und Gruber S. 371 A und S. 370 B.]

1) Diodor XIV 53, 6, der ihm zwölf Siege giebt, womit Suidas II 2, 839

tigen Erfolg kann er nicht blofs seinem berühmten Namen verdankt haben; sonst vermögen wir über sein Verdienst nicht zu urtheilen.[2])

Euripides der Jüngere.

*) Sophokles und der jüngere Euripides, ein Neffe des gleichnamigen Dichters, mögen ziemlich fruchtbare Dichter gewesen sein, vermochten aber mit ihren ephemeren Arbeiten nur dem unmittelbaren Bedürfnifs der Bühne zu genügen.

Dionysius der Aeltere.

Unter den Dilettanten ist Dionysius der Aeltere, der bekannte Tyrann von Syrakus, zu nennen, der ohne allen Beruf, aber mit desto gröfseren Ansprüchen als tragischer Dichter auftrat und namentlich auch dem syrakusischen Theater eine selbständige Stellung zu verschaffen suchte, für welches Antiphon, später hauptsächlich der jüngere Karkinus thätig waren. (S. 168).

Antiphon. Karkinus der Jüngere.

Indessen behauptete Athen noch immer seinen hergebrachten Einflufs, und ungefähr seit Ol. 100 treten auch wieder einzelne begabtere Dichter auf, die wir hauptsächlich durch Aristoteles etwas genauer kennen. Euripides ist für die meisten Vorbild und Muster; aber das rhetorische Element ward noch entschiedener entwickelt und beherrschte eigentlich ganz und gar die Poesie.

Theodektes.

Theodektes von Phaselis (S. 169) repräsentirt diese Richtung am deutlichsten, während andere darauf verzichteten, ihre dramatischen Arbeiten auf die Bühne zu bringen und sie lediglich für Lectüre bestimmten, wie Chäremon, dessen Dramen eben daher durch gesuchten, farbenreichen Ausdruck sich von der nüchternen, fast prosaischen Redeweise der anderen Tragiker dieser Zeit so bestimmt als möglich absondern.*

Chäremon.

(ἐδίδαξε δράματα μ', οἱ δέ φασιν ια', νίκας δὲ εἷλεν ζ') nicht stimmt. Vierzig Stücke genügen nicht für zwölf Siege, aber der Dichter kann auch aufserhalb Athens mit Einzeldramen gekrönt worden sein. Mit dem Sohne des Ariston ist nicht zu verwechseln Sophokles, Sohn eines Sophokles, Nachkomme des grofsen Dichters, den Suidas II 2, 839 nach dem alexandrinischen Siebengestirn ansetzt; nach einer böotischen Inschrift (CIG. I 1584) siegt er um Ol. 145 zu Orchomenos am Feste der Charitesien.

2) Dieser Sophokles hat auch Elegien gedichtet.

*) [Aus Ersch und Gruber S. 371 A.]

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bergk, Theodor, / Peppmüller, Rudolf, / Hahn, Wilhelm,

Griechische Literaturgeschichte

Bd.: 3

1884

Philol. 19 n-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11879791-3